PAPINI

DANTE

(Historia de la Literatura Italiana)



*

PRIMERA TRIADA. – JACOPONE DA TODI. – GUIDO CAVALCANTI. – CECCO ANGIOLIERI. – MUERTES Y RENACIMIENTOS. – DANTE.

GIOVANNI PAPINI

DANTE

(Historia de la Literatura Italiana)



LA PRIMERA TRIADA. — JACOPONE DA TODI. — GUIDO CAVALCANTI. — CECCO ANGIOLIERI. — MUERTES Y RENACIMIENTOS. — DANTE.

Traducción de PABLO GIROSI



EDICIONES FARO
Victoria 1373
BUENOS AIRES

NOTA DEL TRADUCTOR

Es el estilo de Papini, uno de los más serios obstáculos que debe salvar el traductor, si quiere que su labor refleje todo lo novelesco de la obra original. He tratado de superar esta dificultad de la mejor manera, buscando la interpretación exacta, el giro de la frase más ajustado dentro de las leyes preceptivas del castellano y hasta los términos — sustantivos, adjetivos, verbos — a menudo deliberadamente consonantes, a fin de mantener en lo posible esa relación íntima entre la idea del autor y su peculiar forma de expresarla.

De las citas de los escritores que iban manejando un idioma en gestación y que aun al conocedor del italiano moderno pueden resultar ininteligibles, he traducido en prosa los versos y he tratado en todos los casos de ceñirme menos al texto y más a su interpretación, volviendo llano y comprensible lo que al profano pudiera parecer oscuro e indescifrable. Solamente para los tercetos de la "Divina Comedia" de Dante, me he valido casi siempre de la traducción de Bartolomé Mitre, tan clara y fiel como para constituir un elemento valioso de interpretación y embellecimiento, incluído en mi modesta labor.

P. G.

A

BENITO MUSSOLINI

AMIGO DE LA POESIA Y DE LOS POETAS

ESTA DEDICADA ESTA OBRA

QUE DESCRIBE E ILUSTRA

UNA DE LAS MAS RICAS PROVINCIAS

DEL IMPERIO ESPIRITUAL ITALIANO

ORIGINALIDAD DE LA OBRA

I

Cada vez que se torna a escribir una historia cien veces narrada, el autor comete una doble falta: condena las inteligencias al fastidio de escuchar de nuevo cosas harto sabidas, y trata de robar parte de su tiempo a lectores ya por demás abrumados.

El torturador y ladrón debe justificarse desde el comienzo. El atenuante más valedero, en estos casos, es la promesa de ofrecer algo original. Confío en que valga para mí también.

Tres son las novedades más importantes de la presente obra: la primera se refiere al autor; la segunda, al contenido: la última, al objeto.

Todas las historias de la literatura italiana han sido compuestas, hasta la fecha, por honrados o apresurados compiladores, por pacientes o irascibles eruditos, por sagaces o caprichosos filólogos, por humildes o presuntuosos fabricantes de manuales y, a veces, por ridículos experimentadores *in corpore nobili* de estéticas echadas a perder; pero nunca por verdaderos escritores, por poetas y artistas.

El mismo De Sanctis — que, sin embargo, se yergue de la cintura para arriba del sepulcro destapado por sus

exhumadores — era, sí, un crítico más atrevido y apasionado que los de siempre, pero crítico al fin, y, por lo tanto, discurseador filosófico mucho más que artista (1). Y que careciera del primero y esencial don de los artistas de la palabra, es decir, el estilo, lo demostró Gabriel D'Annunzio en una dura pero no modificable sentencia (2).

En Fóscolo, Leopardi, Manzoni y otros autores modernos se encuentran ensayos y juicios sueltos sobre nuestros antiguos escritores, que nos hacen vislumbrar qué pulposa y vivacísima historia literaria habríamos podido tener, si alguno de ellos hubiese querido ser el Vasari de los más descollantes poetas y prosistas italianos.

Pero ni Carducci —que poseía, sin embargo, el raro y sumo don de aunar en sí una inmejorable preparación filológica y la directa experiencia del arte— quiso o pudo escribir una historia acabada de nuestra literatura.

Algunos reprobarán, por temeraria, mi resolución de emprender lo que no osaron hombres tan superiores a mí en sabiduría e ingenio.

De este pecado de manifiesta soberbia —menos grave e innoble que aquellos pecados de falsa y fingida humildad en que todos los días incurren los fariseos de la cultura— no quiero aducir disculpas de palabras: la obra misma llevará consigo la absolución o la condena.

Cualquiera que sea la suerte que la espera, es ésta mía de todas maneras, la *primera* historia de la literatura italiana escrita por uno de los dueños de casa —aunque sea el último de los condóminos— y no, como las otras, por porteros intrigantes, por inspectores de des-

(1) "De Sanctis, una excelente persona, pero lleno de preocupaciones y de prejuicios (prejuicios, entendámonos, filosóficos, estéticos, críticos, etcétera, que son los peores, porque son más arraigados y seguidos". G. CARDUCCI, Opere, XVI, 194.

(2) "No lograba adueñarse del elemento de que el arte literario se compone, es decir el verbo... El escritor es dominado y arrastrado por sus frases que él no sabe someter a su voluntad", etc., etc., G. D'ANNUNZIO, en el "Razonamiento" que precede "La Beata Riva, de A. CONTI. Milán, Treves, págs. XXXVI-XLIV

víos, por subarrendatarios abusivos o por amanuenses de paso.

Y no es que todas las demás sean como para tirarse: no pretendo en absoluto que ésta pueda tomar el lugar de aquéllas para toda clase de lectores. El que busca las modestas vidas de cada mediano e ínfimo autor, los pequeños resúmenes de las obras famosas, las bibliografías completas de las monografías ilegibles y de los artículos inhallables, las descripciones de los códigos anónimos y acéfalos, y, sobre todo, las soluciones, a menudo ilusorias, de "problemas" casi siempre imaginarios, recurrirá para sus necesidades a alguna de esas historias escritas por los diligentes anticuarios o por los cizañeros de la estética.

Sostengo, empero, que una historia compuesta por uno que de ella, bien o mal, es parte, puede con justicia existir, y espero que podrá gustar y ser útil a alguien.

Si es verdad lo que Sarpi y Vico pensaban, que perfectamente se conocen sólo aquellas cosas que sabemos hacer, no podrá tildarse de presunción la esperanza de un escritor de poder comprender mejor que otros a los que ya profesaron su mismo arte. Una fraternal congenialidad entre el historiador y los héroes de su historia torna la obra más segura, más apasionada y más hermosa. El ideal —jamás alcanzado— sería que la historia de un arte lograra ser también una obra de arte.

2

Segunda novedad: esta obra acogerá y dibujará sólo a escritores de primera y segunda magnitud; poco más de sesenta en total. La horda restante, que constituye la intermedia y baja clase de la sociedad que escribe, deberá, desde luego, refugiarse en esos asilos que son las historias de la ciencia, de la filología, de la erudición, de la historiografía y de la cultura varia.

Muchas historias de la literatura italiana, también entre las breves, preparadas para las escuelas, se asemejan, en cierto modo, al asilo de Rómulo. Basta que un escudillador de libros haya ganado, en un siglo cualquiera, un ambo en la lotería de la celebridad para que se vea hospedado en uno de los modernos hipogeos de las letras patrias, aunque nadie más, a excepción de los maestros por obligación y de los alumnos por obediencia, se acuerde de él.

Pero la historia de un arte aun vivo de una nación viviente no debe parecerse a un museo arqueológico en el cual estén expuestos los despojos inútilmente embalsamados de tantos que fueron famosos solamente en su tiempo. Aquella muchedumbre de afortunadas mediocridades que estiba de sí los capítulos de casi todas las historias literarias está formada, en su mayor parte, por secuaces o discípulos de los grandes, por imitadores serviles o chafallones —cuando no sean copiantes o plagiarios. En el mejor de los casos, eran personillas que hincharon el pecho y el estómago para pavonearse en los cuadrivios de nuestra república y a menudo— tan grande es el poder de los vendedores de charlas entre el vulgo de los contentadizos— consiguieron su pequeño nicho en las galerías de la celebridad. Se trata de bustos polvorientos, pero de aspecto venerable, de medallones descascarados, pero que muestran aún las trazas de un altivo perfil. Ante estos simulacros de estuco y de yeso los historiadores devotos no tienen el coraje de pasar de largo y los tratan como a personas vivas y catalogan por milésima vez los títulos de obras que nadie lee y repiten con pocas variaciones el juicio que va arrastrándose de manual en manual, sin advertir que se ha vuelto más embustero que un epitafio.

Entre los que no figuran en la presente historia hay también hombres de alto valer y que yo admiro en la medida de todo su genio. Pero este genio lo manifestaron mucho más en otras artes o disciplinas que como escritores. Compusieron libros y volúmenes, pero jamás

fueron artistas o sólo lo fueron por casualidad. Son, verbigracia, eminentes filósofos como Juan Bautista Vico; insignes recopiladores e ilustradores de antigüedades como Muratori; historiadores copiosos y afortunados como Ammirato y Botta; escultores o pintores excelentes como Ghiberti y Salvador Rosa; sabios de buena clase como Mascheroni y Ascoli. Todos ellos y muchos otros que podríanse agregar, no se sabe con qué derecho o razón, aparecen en las historias de la literatura, dado que, *juzgados como escritores,* fueron apenas aguantables y quedaron de todo modo lejísimo de la perfección en ese arte que es el solo que aquí cuenta, es decir, el de la palabra. Raros son los que por natural privilegio del genio pueden figurar con el mismo derecho en más de una historia, y nadie se extrañará de encontrar también en esta mía a un redentor de gigantes como Miguel Angel, a un anatomista de los hombres como Maquiavelo, a un descubridor de los cielos como Galileo.

Para elegir a los protagonistas legítimos, he tomado en cuenta, ante todo, la suerte de las obras. Cuando, por su valor intrínseco, un libro ha logrado sobrevivir durante siglos y no sólo como título o curiosidad sino como nutrimento y gozo del lector no obligado; cuando un libro ha sido acogido con favor aun más allá de los confines de la patria y ha sido traducido, comentado y discutido en todas las naciones civilizadas, podemos abrigar la seguridad de que se trata de una obra que sigue siendo viva, digna de ser amada y comprendida por intelectos vivos. Hay escritores que en conjunto comienzan e integran toda una escuela, una manera, una reforma o moda literaria y merecen, pues, ser retratados atentamente, aunque no sean siempre los mayores. Pero de nada sirve dar ingreso libre, por inercia ovejuna, al abigarrado séquito que cada uno de aquellos arrastra consigo en las historias literarias. Son, casi todos, discípulos que no supieron superar al maestro, sombras subalternas y súcubos: no se saca ningún provecho, a los fines del conocimiento del arte, malgastando frases y pá-

ginas en ellos. Una vez que he hablado de Guido Cavalcanti, ¿de qué sirve recoger las débiles rimas de Gianni Alfani o de Guido Orlandi? Una vez que he estudiado a Cecco Angolieri, ¿para qué detenerse sobre Cenne della Chitarra o Rústico di Filippo? Y luego de haber contemplado la figura titánica de Dante, ¿con qué objeto rebajarse a atrapar una vez más, en los pantanos del olvido, a esos dantezuelos de bolsillo que se llamaron Facio degli Uberti y Federico Frezzi? Y después de haber ahondado el alma y la potencia lírica de Petrarca, ¿es menester acaso pasar lista de aquel inmenso rebaño de petrarquistas que suspiró, baló y vagó por tres buenos siglos a expensas del *Cancionero?*

Diráse, tal vez, que de este modo mi libro no resultará una historia "orgánica", sino una sarta de ensayos; que falta la "textura conexiva" que debe enlazar los órganos vitales y que está constituído, en el vasto conjunto de la literatura, también por los menores, los mediocres, los pequeños, los mínimos e ínfimos que aquí quedan excluídos.

Ilusión también ésta. El que padece la manía de hacer historia integral veríase reducido al absurdo de redactar elencos interminables de semidesconocidos y olvidados, y ni aun así lograría reproducir la fisonomía auténtica de un siglo. La multilátera complejidad de la vida no puede reconstruirse en las páginas de un libro, por extenso que sea.

El historiador, igual que el artista, no puede hacer a menos de *elegir*. Admitida la necesidad de la elección, es razonable que se elija tan sólo a los escritores que imprimieron a las épocas su propio sello, es decir, que determinaron el curso de la verdadera historia literaria.

Esta obra, pues, tiene todo el derecho de llamarse historia, más que aquéllas, abiertas de par en par a todos, semejantes a dormitorios públicos. Y es historia no sólo por la razón antedicha, sino también por su unidad interior debida al método y por aquellos capítulos de enlace que trazan las líneas maestras del desarrollo de nues-

tra literatura e iluminan los fondos sobre los cuales sobresalen los protagonistas.

La historia política está hecha, dicen, por las masas, pero en los momentos épicos y decisivos es obra de magnos solitarios que ensoñerean y encarnan sueños, voluntades y necesidades de todo un pueblo. También la historia literaria tiene sus héroes, sus soberanos; los precursores, sucesores, cortesanos y papagayos deben conformarse con unas pocas líneas en las bibliografías y en las enciclopedias. Hacer la historia de un arte quiere decir modelar las estatuas de los genios creadores, innovadores, dominadores: lo restante es burguesía omitible y sopa incomible .

3

La tercera novedad se refiere, como dije, al objeto, y por ende también a los caminos y vehículos elegidos para alcanzarlo.

Desde que se escriben historias de la literatura italiana hemos asistido al uso y abuso de los dos métodos conocidos bajo el nombre de método histórico y método estético. Durante todo el Setecientos predominaron los archivistas; en los albores del Ochocientos salieron a la escena los filosofistas; en torno al 1870 adquirieron nuevamente preponderancia y arrogancia los historiadores puros; en los albores del Novecientos han vuelto a adueñarse del campo los estetistas puros.

Ha habido, pues, temporadas de predominio de las ratas de biblioteca y temporadas de advenimiento de los murciélagos de la filosofía. Y estos murciélagos, cuya prosopopeya es, en verdad, mayor que la de los ratones, sostienen que sólo a ellos corresponden todo privilegio y toda primacía, porque por su cuerpo no dejan de ser ratones, es decir roedores de eruditos papeles, y poseen, además, las alas, con que se levantan —por desdicha tan

sólo cuando el aire es oscuro— hasta los torreones ruinosos de la filosofía estética.

Las polvorientas ratas, tremolándoles los bigotes encolerizados entre un incunable mutilado y un código membranáceo, replican que los traicioneros murciélagos, con pretextos engañosos, esquivan las fajinas biográficas y bibliográficas, mientras que ellos, a pesar de ser ratas, ratones o topos, podrían, si así lo quisiesen, aprontar unos novelones estéticos que darían envidia a los más revoloteantes quirópteros.

Ambos tienen un poco de razón: los ratones son demasiado materialistas, pero, a veces, dan prueba de buen gusto y de buen juicio, los murciélagos son demasiado abstractivos, pero alguno de ellos no desdeña ni desconoce la minuciosa búsqueda histórica. Los ejemplares extremos son rarísimos: en las historias de los eruditos hay, a menudo, algún relampaguear de las girándulas estéticas; en las de los estéticos aparece alguna noticia o síntesis histórica.

Al fin y al cabo son primos carnales, descendientes todos del común profesor Aristóteles: los unos quieren aplicar a la historia literaria los métodos de la ciencia; los otros sueñan con entender y juzgar el arte por medio de la filosofía, que equivaldría a querer comprender la pintura, guiados por la geometría o la música con las teorías de la acústica.

Por mi parte tan poco me satisfacen los unos como los otros, y éstos muchos menos que aquéllos. Los escarbadores son pedantes, pero inútiles; los fantaseadores son brillantes, pero infructuosos y, a veces, peligrosos.

Por culpa de esas jibias profetizantes, la crítica literaria se ha vuelto un sellado de conceptos sobre las carnes vivas de la poesía o un desmenuzamiento de microscopistas sensuales que pierden de vista el libro para saborear la página, pierden la página para gozar el verso, pierden el verso para gustar la palabra, pierden la palaba para languidecer sobre la sílaba.

Entre el despiojar de los que se alimentan de polvo

y el desvariar de los "problemaniáticos" no quiero elegir. Me he propuesto, en cambio, seguir un camino totalmente distinto — un camino que algunos juzgarán trillado, pero que a muchos parecerá enteramente nuevo y que de cualquier modo, es, a mi juicio, el mejor.

También la historia literaria, como cualquier obra de verdadero y honesto escritor, ha de ser "vital nutrimento" para los que la lean. Las fechas, los sucesos y las variaciones pueden llamarse alimento, pero no vital porque sacia la curiosidad mas no el espíritu. Y el exhibirse en escamoteos teóricos a las puertas o bajo las ventanas de las mansiones del arte, puede dar solaz a las inteligencias, pero no substancioso consuelo a las almas.

Por "vital nutrimento" no entiendo el ejercicio de la memoria verbal o de la imaginativa filosófica, sino la preparación a la experiencia de la vida, el nuevo despertar de los afectos, el adiestramiento en el arte. Una historia de la literatura ha de ser, si ustedes no se escandalizan de la palabra, educativa, es decir moral, civil, pragmática.

Moral: porque el aproximarse a escritores que fueron grandes, y por ende varones de verdad y fuera de lo común, no debe tan sólo ayudar a un mejor conocimiento de la naturaleza humana, sino a enseñar, sobre todo, el amor a la grandeza, la rectitud de la vida, la tenacidad en las dificultades, la tolerancia heroica en la desventura y en la miseria y más aún el deseo de superarnos continuamente, de subir a más celestiales firmamentos. No todos los poetas son modelos de perfecta moralidad, pero sirven lo mismo, por contraposición y contraste, a mostrarnos el peligro y la vergüenza de esos pecados que llegan hasta disminuir o manchar la grandeza de los grandes.

Civil: porque los poetas, como los artistas, interpretan mejor que el común de los mortales el alma profunda de la patria, y, representando y revelando mejor sus bellezas, configurando y transmitiendo mejor sus glorias, reavivan el amor a nuestro pueblo y a nuestra tierra.

Pragmática: porque el desentrañamiento de las obras más acabadas y famosas no debe servir sólo de pretexto para nuevas comprobaciones de abstrusos e intrusos "filosofemas", sino también a guiar a los principiantes y a los escritores mismos a un más certero dominio del idioma, a una conquista más genial del arte de escribir.

La historia de la literatura italiana, como yo la sueño, no debería tanto amueblar las inteligencias cuanto cambiar, enriquecer y enaltecer a las almas. Tres resultados principales espero de ello: educar en las más altas virtudes, hacer amar mejor a Italia, adiestrar en la práctica efectiva del arte.

Estos son los anhelos y ensueños del autor de la presente obra —sinceramente anhelados y soñados—, aunque él no hubiese logrado realizarlos en todas sus partes.

GIOVANNI PAPINI.

I

LA PRIMERA TRIADA

La Literatura italiana empieza con tres enamorados:
Un fraile místico: Jacopo Benedetti de Todi.
Un caballero epicúreo: Guido Cavalcanti de Florencia.
Un burgués cínico: Francisco Angiolieri de Siena.

El primero amó a una Vanna, luego fué loco de amor por Dios.

El segundo amó a una Vanna y a otras mujeres y, entretanto, iba averiguando si Dios no existiese.

El tercero amó a Becchina, el oro, el vino, los dados y una sola vez deseó ser Dios — mas para destruir al mundo.

Cada uno de estos tres enamorados supo también odiar: Jacopone deseó la muerte de Bonifacio VIII; Guido intentó asesinar a Corso Donati y sus copartícipes; Cecco anheló matar al padre y a la madre. Los tres fueron odiados y castigados por la justicia humana. Benedetti fué excomulgado y sepultado por cinco años en una cárcel; Cavalcanti murió de fiebre contraída en el exilio; Angiolieri fué muchas veces desterrado y aprisionado.

Sólo estos tres, antes de Dante, tienen una personalidad propia que nos lleva a la convicción de separarlos de la horda literaria del siglo XIII.

La mayor felicidad de su inteligencia, debida en gran parte a una mayor vehemencia y profundidad de las pasiones, sublimes o innobles, que los impulsaron a escri-

bir. convierte a cada uno de ellos en símbolo o jefe de toda una pléyade.

Jacopone representa a toda la lírica religiosa que desde el "Cántico del Sol" de San Francisco, pasando por los "laudeses", llega hasta cuatrocientos, luego de haber dado origen a las Representaciones Sagradas.

Guido compendia en sí mismo todo lo refinado de los rimadores a la manera provenzal y el "eros" doctrinal de los boloñeses, pero encarna especialmente, antes de Dante y junto con Dante, el "dolce stil nuovo" y, con su elegíaca dulzura, es el precursor de la gran lírica amorosa del Trescientos.

Cecco es el exponente de más justa fama de aquella poesía satírica, burlesca, realista y popular que no languideció nunca en los siglos posteriores, hasta que en el Quinientos, reavivada y transformada por otro Francisco de mayor talento, se afirmó como poesía "bernesca".

Los tres son, en suma, poetas representativos, cuando no iniciadores: Jacopone, de la lírica religiosa; Guido, de la lírica amorosa; Cecco, de la lírica jocosa.

No hay que dejarse trastornar por la exorbitante abundancia de nombre y títulos que se encuentra encasillada como mejor se puede en los manuales. Aquí se hace historia de la literatura como arte expresado en idioma italiano y no de la variada cultura del Doscientos. También en aquel siglo fueron muchos los italianos que escribieron, y en más de un idioma, y sobre toda materia sagrada y profana, histórica y fabulosa, pero, a los fines del arte, basta tener presente sólo a estos tres.

Hay vivacidad de narración en la "Crónica" de Fray Salimbene da Parma, candor pintoresco en la "Leyenda Aurea" de Jacopo da Varagine, resplandor de profunda sencillez en el "Itinerarium" de Bonaventura de Bagnoregio, pero escribieron en latín.

Sordello el Mantuano o Lanfranco Cigala no fueron, por cierto, los últimos entre los trovadores — pero poetizaron en provenzal.

Rusticano da Pisa supo narrar, con ingenua sobriedad,

los viajes de Marcos Polo; Brunetto Latini supo exponer, con habilidad, la sabiduría de su tiempo en el "Tresor" — pero ambos escribieron en francés.

Ni en rigor de lógica podemos admitir, en el primitivo arte literario italiano, a Gerardo Patecchio, Pedro Barsegapé, Uguccione da Lodi, Giacomino da Verona, Bonvesin della Riva, u otros que en manera pedestre, en dialectos rústicos, pusieron en versos visiones bíblicas o centones predicables.

A estar a la opinión de algunos, mayores derechos tendrían los poetas sicilianos de la corte sueva.

Pero, mirándolo bien, son literatísimos aficionados que tradujeron en un áulico lenguaje reminiscencias de la poesía provenzal, con algunos elementos de la popular, sin agregarle casi nunca algo propio, ni el calor de un sentimiento inmediato ni una fantasía fecunda en imágenes nuevas. En Giacomino Pugliese o en Rinaldo de Aquino, y también en el Rey Enzo, pueden hallarse acá y acullá versos de fresca y melancólica gracia, pero son luciérnagas en un rastrojo y no fuego perenne. El conjunto rezuma el esfuerzo y huele a improvisación. La única poesía siciliana de aquel tiempo en la que se advierta un hálito de vida verdadera, sensual y popular, es el famoso contraste de Cielo dal Camo, pero es una flor terrosa de campo, solitaria, que se destaca entre aquel fárrago de rimas convencionales y cortesanas.

Ni mejor suerte tendremos volviendo a Toscana. Guittone de Arezzo es un maestrote torpe, pedante y poetizante al que nunca sonrió un rayo de inspiración y que fastidia igualmente en verso y en prosa. Puede dejársele sin remordimiento junto con Folcacchiero dei Frescobaldi y Meo Abbracciavacca.

Guido Guinizelli merece un respeto mayor, a pesar de que haya debido, y con toda razón, ceder el puesto al otro Guido. No obstante haber extraído de los provenzales la teoría del amor que ennoblece, supo expresarla con altiva seriedad no carente de gracia, pero su musa no fué una mujer de cálido corazón y carnes suaves, sino

más bien una herma filosófica que enseñaba por un lado la ancha frente de Platón y por el otro el ceño de Alberto el Grande.

Ni pueden contarse entre los poetas auténticos a aquellos pálidos secuaces florentinos del "dolce stil nuovo", como Lapo Gianni y Gianni Alfano, los cuales recalentaron los motivos de la escuela en versos más o menos elegantes. Al lado de Cavalcanti y de Alighieri fueron sombras amigas, ecos en sordina, y nada más.

Ni hubo tampoco en aquel siglo una prosa de arte verdadera y original. Se hicieron compilaciones y traducciones del latín, del francés y del provenzal: remedos, resúmenes y vulgarizaciones para uso de los que no conocían la lengua antigua o las de Francia. Ya sean novelas de caballería o dichos e historietas de filósofos, ya florilegios de máximas y fórmulas, ya hacinamientos de sermones y milagros, se trata siempre de remiendos y paráfrasis hechas con fines eminentemente prácticos, sin sello de novedad ni resplandor de arte. La obra más renombrada de aquel tiempo, el "Novellino", no pasa de ser un prontuario de resúmenes para uso de los hombres de corte o de los parásitos que pretendían hacer un buen papel en las comitivas. Todos documentos de la mayor utilidad para la historia de la lengua, de las costumbres y de la vida intelectual de aquellos tiempos, pero no de la verdadera literatura. Para poder leer una prosa clara y sincera que narre hechos verdaderos, con vigor apasionado, hay que esperar la "Crónica" de Compagni.

De toda esta multitud de artesanos o aficionados de las letras se salvan sólo los tres poetas enamorados que cantaron el amor divino, el amor gentil y el amor carnal. Y bajo ciertos aspectos estos tres hombres del Doscientos, a pesar de ser enormemente inferiores por grandeza de alma, arte y doctrina, prefiguran a los tres mucho más célebres del Trescientos. En el místico Jacopone, quien después de la muerte de su Vanna quiso enseñar a los hombres el camino que lleva hacia Dios, hay ya

una sombra de aquél que luego de la muerte de Beatriz, medita ese itinerario de la salvación que es la "Comedia".

En la dulzura un poco triste de Guido se advierte ya alguna nota de aquella polifonía de acongojada tristeza que desbordará del corazón de Francisco Petrarca.

Y en el abierto sensualismo de Cecco, con su mezcla de gracejo y cinismo, se anuncian algunos aspectos del arte de Boccaccio, tal como triunfa en el "Decamerón".

Anhelo del paraíso, ansia de la mujer, deseo de la hembra: así comienza y sigue nuestra literatura.

II

JACOPONE DA TODI

1. *La persona*

Jacopo de los Benedetti nació de una familia noble y contrajo matrimonio con una hija de los condes de Coldimezzo. Siempre quedó en él, aun después de la conversión, algo del aristócrata. Algún moderno lo ha representado como "juglar de Dios" en medio del pueblo: vivió, en cambio, casi siempre en soledad, sin preocuparse de la plebe de los fieles; se alió al partido gentilicio de los Colonna y su más ardiente anhelo fué el de elevarse sobre la humanidad vulgar para tornarse átomo radiante del Rey supremo. Entró, y muy tarde, en la orden de Francisco, pero perteneció a la minoría disidente y rebelde; no quiso ser sacerdote; no respetó a ningún papa, ni aun a Celestino; verdadero vasallo del único Emperador del cielo, altivo Capaneo de la espiritualidad.

Poco o nada sabemos de las primeras épocas de su vida. Pero hay en sus cánticos indicios convincentes de que amó a la madre mucho más que al padre. Todas las veces que contempla a una madre con su niño —ya sea la Virgen u otra— su rudeza se suaviza, el sonido de sus palabras se torna más dulce que el acostumbrado, se siente que su alma se ablanda y enternece. Entre el

afecto del padre y el de la madre no puede haber, según él, comparación:

"Ben vegio che ama figlio — lo patre per natura,
e matre con dolzura — tutto suo cuor li dona" (1).

Y mientras describe con tanta piedad las expansiones del amor materno, en una "laude" que contiene trozos autobiográficos, confiesa haber tenido en su juventud ideas parricidas. Como le parecía padecer demasiado en la escuela:

"stava a pensare — mio patre moresse,
ch'io più non staesse — a questa brigata" (2).

Pero no pudo zafarse de las escuelas y tuvo que doctorarse en leyes, tal vez en Bolonia. Durante varios años fué procurador en su patria, y aun cuando hubo abandonado la profesión para darse a la vida eremítica y contemplativa, le quedó pegado el hábito mental del jurista. Se asemeja a menudo a un abogado que quiere ganar su causa ante el tribunal de Dios. Describiendo procesos imaginarios y alegóricos, trata de convencer a los demás de la necesidad del arrepentimiento, pero quiere, sobre todo, asegurarse, con apasionadas instancias y comparecencias, el perdón del Juez Supremo. Con tal de conseguir la liberación eterna está dispuesto a sufrir todas las abyecciones de esta inmunda prisión que es la tierra. Se reconoce culpable, pero quiere a toda costa ser absuelto.

Puede tenerse la seguridad de que, entre los pecados de su juventud y de su madurez —contrajo enlace alrededor de los cuarenta años— no faltó el amor a las mujeres, el amor carnal. Demasiado a menudo recuerda con

(1) LXV, 75-76 — Bien veo que el padre ama al hijo por instinto, pero la madre le da con dulzura todo su corazón.
(2) XXIV, 55-56 — Iba pensando que si muriera mi padre, yo no estaría más en esta comitiva.

terror la "lujuria asqueante" y demasiado miedo le dan, aun después de su cambio de vida, las mujeres con sus atavíos y sus hechizos. No me odiarías tanto, podía haberle dicho la hembra, si no me hubieses amado en demasía. Cuando viejo, decía que ver a una mujer hermosa le producía el mismo efecto que ver una cabeza de asno, pero ese mismo insistente recuerdo de las tentaciones prueba que la belleza femenina lo había perturbado profundamente en otros tiempos y, quizá, aun en los primeros años de penitencia.

Cuando, en una de sus más antiguas "laudes", él manifiesta:

"Recordo d'una femena — ch'era bianca, vermiglia,
vestita, ornata, morbeda, — ch'era una maraviglia;
le suo belle fateze — lo pensier m'asutiglia" (1).

no se puede hacer a menos de pensar en un recuerdo personal y bien definido. Y es probable que de sí mismo hable cuando retrata al pecador sensual:

"Quando en assembiamiento — bella donna vedia,
faceagli sguardamento — e cenni per maestria" (2).

Lo mismo que para todo asceta, también para él la mujer será la gran enemiga y la carne el mayor obstáculo para la vida cristiana: no le tiene miedo al fuego quien nunca se quemó.

Alrededor de los cuarenta años, una vez desahogado el ardor juvenil de la sangre, resolvió casarse:

"Voiea moglie bella che fosse sana
e non fosse vana — per mio piacere;

(1) Lauda III, 63-65. — Recuerdo a una mujer tan blanca, rosada, vestida, ataviada, suave que era una maravilla; sus lindas facciones roen mi pensamiento.

(2) Lauda XX, 19-20. — Cuando veía en una reunión a una linda mujer, le lanzaba miradas y le hacía señas con toda maestría.

con grande dota, gentile e piana,
de gente non strana — con lengua a garrire" (1).

Y tal debió de ser aquella Vanna de los condes de Coldimezzo, con la que se casó, según parece, en 1267. Nunca la menciona en sus versos, pero se supone que fuese mucho más joven que él y ardientemente amada; en esa edad que marca el declinar de la juventud, la pasión conyugal es por lo común tiernamente ardorosa. Tenemos la prueba más evidente de ello en la profunda crisis que trastornó toda su vida cuando su esposa falleció por una improvisa desgracia. Sólo un año o poco más pudo gozar de su Vanna. En 1268, durante una fiesta, arrastrada por el derrumbamiento de un palco, sólo ella pereció entre tantos. Los primeros biógrafos cuentan que micer Jacopo quedó especialmente emocionado al descubrir un cilicio debajo del lindo traje mundano, sobre las suaves carnes de la esposa. Puede ser que la leyenda, como a menudo acontece, esté en lo cierto, pero puede apostarse que si aquel cilicio lo hubiese encontrado sobre ella viva, no hubiérase producido un trastorno tan grande. En este caso, es la muerte repentina y atroz de una esposa joven y amada que debe acentuarse y no el cilicio. Ya micer Jacopo había asistido, unos años antes (1260), al paso por su ciudad de las compañías de los Flagelantes, movidas por la palabra y el ejemplo de Raniero Fasani, y sin embargo aquel suplicio voluntario no lo había inducido a cambiar de vida. En cambio, la desaparición de su Vanna lo trastornó de tal manera que no vió ninguna otra cosa digna de ser amada sobre la tierra — excepto a Dios. En la base de su conversación está una tragedia romántica que lleva el título de siempre: Amor y Muerte. Muere la mujer predilecta y todo cambia: el universo, la vida, el alma. A él se le puede aplicar literalmente el famoso verso de Lamartine:

(1) XXIV. 93-96. — Quería a una mujer bonita que a mi gusto fuera sana y no fatua; con rica dote, gentil y sencilla, y que no fuera extranjera ni charlatana.

"Un seul être vous manque et tout est depeuplé" (1).

En este mundo desierto, en esta soledad angustiosa, él no puede hallar consuelo en substitutos terrenales. Queda el cielo, último asilo de los perseguidos por el destino. El cielo en que llama aquel Cristo que sufrió más que nosotros, en que nos infunde esperanza aquella Virgen Madre dolorosa y piadosa, que es la única imagen femenina capaz de consolar al que perdió su propia mujer terrenal. Amor profano, interrumpido por la visión y la idea de la muerte, que sublímase en amor sagrado: es éste el sentido de la transformación de micer Jacopo Benedetti, abogado y rico, en fray Jacopone ermitaño, pobre y loco.

Que una muerte pueda cambiar una vida no es un hecho nuevo y raro en la vida religiosa. La vista de un cadáver fué la primera sacudida que llevó al príncipe Gautama a tornarse el solitario Buddha; San Eudeo por la muerte de la novia dejó el mundo por la vida monástica; San Francisco Borgia, después de haber visto los despojos de la emperatriz Isabel, resolvió dejar sus altos cargos y entrar en la Compañía de Jesús. Pero el caso de Jacopone recuerda, más que cualquier otro, el del elegante y enamorado Armando de Rancé: la repentina muerte de su amante, madame de Montbazón, fué la causa de su cambio radical, interior y exterior, que lo llevó a las terribles austeridades de la Trapa.

Jacopone no se encerró en un convento y sólo diez años después ingresó como fraile laico entre los franciscanos, pero, desde aquel día horrendo, su vida fué totalmente distinta de lo que era, aunque le haya quedado en el ánimo violento y pasional algún rastro de su naturaleza anterior. Tenía cuarenta años "l'âge terrible, ou l'on devient ce que l'on est" (2).

Nada o casi nada sabemos de su vida exterior durante los treinta años siguientes, a menos de que se quiera dar

(1) Que un solo ser os falte y todo quede desierto.
(2) La edad terrible en que uno se vuelve lo que es.

crédito a las anécdotas legendarias que lo representan cual un insensato ávido de mortificaciones y cual un cínico cristiano — anécdotas tardías que gustaron igualmente a los ingenuos biógrafos medievales que trataban de hacer de Jacopone un santo, como a los modernos críticos positivistas que se la rebuscaban para hacerlo pasar por mentecato.

Es sólo el 10 de mayo de 1297 que encontramos de nuevo sus rastros: él, con otros dos frailes Menores y muchos prelados, especialmente franceses, firma el famoso manifiesto de Lunghezza con que la facción de los Colonna declara la guerra a Bonifacio VIII considerado, por ilegítimo y simoníaco, indigno del trono pontificio. Bien se comprende cómo Jacopone debiese odiar, a la par de Dante, el feroz perseguidor de los Espirituales, que había obligado a Celestino V a abdicar y gobernaba la Iglesia mucho más como príncipe deseoso de enriquecer y extender por cualquier medio su dominio que a semejanza de un verdadero sucesor de los Apóstoles. Y sin embargo, en esta participación del solitario Jacopone en la rebelión del partido de los Colonna, hay algo de misterio y contradicción.

Cuando, en 1294, fué elegido el papa Celestino, los Espirituales se mostraron contentísimos, pero Jacopone, a pesar de ser uno de ellos, lo zamarreó con la célebre composición que empieza.

Que farai, Pier da Morrone —éi venuto al paragone" (1).

En ella él se muestra escéptico y desconfiado respecto al carácter y a la labor del nuevo pontífice, hasta llegar al punto de condenar terminantemente su aceptación:

"Grande ho auto en te cordoglio — co te uscio de bocca:
[— Voglio;
ché t'hai posto iogo en coglio — che t'é tua dannazione" (2).

(1) LIV, 1 — ¿Qué harás, Pier de Morrone, ahora que te pusieron a prueba?

(2) LIV, 14-16 — Grande fué por ti mi pesar cuando de tu boca salió: — Quiero —, porque pusiste el cuello bajo un yugo que será tu condena.

A juicio de Jacopone, pues, Celestino habría tenido que hacer desde el comienzo la "gran renuncia" y por consiguiente el poeta habría debido alabar al viejo ermitaño cuando a los pocos meses renunció al papado. ¿Por qué, en cambio, en la proclama de Lunghezza, firmada por Jacopone, se le hace a Bonifacio el cargo de haberse substituído a Celestino? ¿Quién, en suma, tendría que ser el papa para que él quedara conforme? Los santos no, porque se traicionan a sí mismos y se les engaña con facilidad; los malvados tampoco, porque traicionan a la Iglesia y engañan a los demás. ¿Tal vez aquellos mediocres que ni son grandes contemplativos, como Pier de Morrone, ni eminentemente prácticos, como Caetani? Y sin embargo la Iglesia es una sociedad grande que vive en el mundo y tiene necesidad de que se la gobierne y administre: alguien hace falta.

Pero esto sería lo de menos. Causa extrañeza, más bien, que el místico Jacopone, todo inflamado de amor divino, se vincule a una facción política que, en el plano espiritual, no valía mucho más que la sostenida por Bonifacio. El no podía desconocer qué clase de hombres y santos eran los Colonna, los dos cardenales inclusos. Debía saber que no estaban inspirados ni por el verdadero amor a la Iglesia, ni por el sentimiento de pesar hacia Celestino, ni por simpatías especiales hacia los Espirituales; debía saber, al contrario, que ellos habían cooperado a la elección de Bonifacio VIII, a quien ahora, de repente, declaraban ilegítimo.

Los partidarios de los Colonna guardaban rencor al papa porque recelaban de su potencia y porque no habían conseguido de él lo que habrían deseado: eran, pues, impulsados por intereses humanos, demasiado humanos. Adversaban a Bonifacio, pero estaban cortados del mismo paño. Si a fray Jacopone importaba tan sólo la salvación del alma, nada debía interesarle de que un papa de parte de los Colonna, codicioso y violento, tomara el lugar del violento y codicioso Caetani. La política, y la clerical especialmente, dista muchísimo de la mística —

es, más bien, su antítesis. Y sin embargo, Jacopone se vinculó de tal manera a los partidarios de los Colonna, que llegó a encerrarse con ellos en Palestrina, y cuando este pueblo —a consecuencia de la traición recordada por Dante—, fué tomado, también nuestro poeta fué excomulgado y tuvo que pasar más de cinco años en la cárcel, en una "casa bajo tierra".

Había sin duda creído de buena fe que la caída de Bonifacio habría sido una suerte para la Iglesia y un alivio para los Espirituales, pero el haberse aliado con aquellos politicastros ambiciosos, vinculados con el extranjero, fué de todos modos un error.

Tal vez esta aventura tan tristemente acabada fué la última supervivencia del hombre ya viejo o el efecto de su senectud. Pero la vida en la cárcel tuvo que levantar su espíritu hasta la purificación extrema. En vano trató de amenazar y luego apaciguar al papa, y por fin reconoció que no puede haber socorro fuera de Cristo, ni salvación fuera del amor perfecto. Al ser libertado, el 23 de diciembre de 1303, por el nuevo papa Benedicto XI, ya no escribió himnos de rencor sino cánticos del más puro amor. Y, según los primeros biógrafos, la plenitud del amor divino le hizo estallar el corazón tres años después, en la Navidad de 1306. Murió, a lo que parece, en el convento de las Clarisas de Collazzone, asistido tal vez por aquellas continuadoras de Santa Clara.

La mujer, deseada carnalmente como amante, amada con pasión como esposa, cantada con dulzura como Virgen y Madre, estuvo cerca de él como hermana, también en la muerte.

2. *La fe*

Su poesía sigue viviendo y sólo ella nos interesa por ahora. Por ser religiosa en su totalidad, será oportuno, para comprenderla mejor, ver un poco más de cerca de qué color fué su Cristianismo.

Hay quien lo juzga un loco que vierte su delirio en desmañadas rimas dialectales; hay quien lo ha representado como un plebeyo juglar de Dios; quien lo ha interpretado como un nihilista pesimista que de vez en cuando alcanza expresión poética; mientras, a juicio de otros, es casi un sistemático teólogo místico o el representante acabado del ideal franciscano cuando no un poeta santo. Algunos de estas opiniones son falsas; en otras hay algo de verdad: ninguna corresponde a la compleja realidad.

Jacopone no fué un verdadero santo, ni por tal lo tiene la Iglesia, aunque por tradición se le llame "beato"; ni fué tampoco un fiel imitador de San Francisco y menos aún un teórico original de la doctrina mística. Puédese añadir que no fué tampoco un cristiano auténtico, según el Evangelio.

De Cristo sólo advierte y canta el Nacimiento y la Muerte. El Nacimiento, en cuanto la Encarnación es prueba de su gran amor hacia los hombres; la Muerte, en cuanto la Pasión fué un terrible padecer a fin de que se pudiera divinamente gozar. Pero de lo que Cristo hizo y dijo entre su Nacimiento y su Muerte, Jacopone nunca habla o sólo lo hace en términos genéricos de moralista abstracto. De la enseñanza que Jesús dejó a los hombres con sus sermones, parábolas y milagros, poco o nada sabe nuestro convertido. Ante sus ojos no hay más que Belén y el Gólgota, el pesebre y la cruz, el principio y el fin; pero no el monte de la beatitud, ni el lago, ni el desierto, ni Betania ni Jerusalén.

Uno de los temas predominantes de Jacopone es el odio: se odia a sí mismo y ansía ser odiado. Pero este sentimiento, si bien se interpreta el mensaje fundamental del Maestro, no es nada evangélico.

Se puede y debe odiar en nosotros mismos el peso de la carne y las manchas del pecado, pero no se puede ni debe olvidar que la forma humana fué moldeada por las manos de la Primera Persona y que la Segunda quiso de ella revestirse. Y en cada uno de nosotros ¿no se encie-

rra, acaso, un alma inmortal que Dios rescató con las gotas de su sangre? El que se detesta a sí mismo ofende a una obra de Dios. ¿Estará permitido al hombre odiar lo que fué amado por Dios?

Además, el compendio de la ley consiste, según Jesús, en el mandamiento famoso: "Ama al prójimo tuyo *como a ti mismo*". Odiándome a mí mismo, ¿cómo podré amar a los hermanos? Un cierto amor a sí mismo, pues, no sólo es considerado legítimo también en el cristiano, sino que es necesario, por ser el metro con que se mide el amor que se debe profesar a los demás. El que desprecia al género humano en su propia persona, tal como a menudo le acontece a Jacopone, es incapaz de sentir un afecto sincero hacia sus semejantes.

Y nuestro poeta no se conforma con odiarse a sí mismo, sino que quiere ser vilipendiado, escarnecido, odiado por los demás. Quiere, pues, algo que es contrario a la caridad; desea que muchos caigan en el pecado, según lo sentenciado: El que llamara insensato a su hermano es digno de la gehena. Si una sola injuria, a juicio de Jesús, lleva a la condena del fuego, ¿qué castigo no merecerá el odio? Jacopone, ansioso de que se le llame loco y se le circunde de odio, erróneamente interpreta otra célebre palabra del Evangelio. El cristiano no debe rehuir de las persecuciones, bien al contrario, debe alegrarse de ellas porque acrecentarán sus merecimientos en la otra vida; pero existe una esencial diferencia entre el que acepta el odio con alegría y el que lo quiere a toda costa, lo busca, lo invoca y lo provoca.

En este prurito de Jacopone de ser ultrajado y aborrecido, hay un masoquismo místico que no es precisamente cristiano. Una cosa es soportar las ofensas y otra bien distinta el ofenderse a sí mismo y tratar por todos los medios que otros nos ofendan. Nada hay de mal en que un hombre atraiga sobre sí el desprecio y aun el odio por realizar una obra de caridad o un acto de coraje. Pero Jacopone no se preocupa de los demás. Quiere el desprecio gratuito, para su propio bien. No piensa en el

mal que los otros hacen, pero sí en el beneficio que él recibe: haciendo de sí mismo un ridículo blanco, quiere ganar títulos ante Dios; pretende pagar su salvación con el pecado ajeno.

¿No produce un efecto extraño este continuo insistir sobre el odio por alguien que tiene constantemente el amor en la boca? Y en realidad es fácil advertir que Jacopone habla y canta sin cesar del amor, pero sólo de su amor a Cristo y del amor de Cristo hacia él. El amor a los hombres, aquella caridad ardorosa que San Pablo colocaba por encima de cualquier otra cosa, no aparece en las "laudes", ni, por lo que sabemos, en la vida de Jacopone. El es un solitario que busca por su cuenta la salvación mediante relaciones directas con Dios. Sólo en dos o tres puntos se refiere al amor al prójimo, mas de pasada y sin calor; queda en él como un motivo vago y convencional. En cambio, en el Evangelio — y en aquel San Francisco que mejor que nadie supo practicarlo — el amor a Dios está vinculado estrechamente al amor a los hombres. El que no ama a los hombres por el amor de Dios no ama con perfección a Dios y no puede ser amado por Dios: "Lo que a cualquiera de estos haréis, estará hecho contra mí".

Jacopone, totalmente poseído por el ansia de su deificación, sólo tiene para los hombres insultos, disgustos y asco. No los quiere. Los incita a la humildad y a la penitencia y aunque sea también ésta una forma de amor, es una sola y no la más heroica. Alguien ha dicho que Jacopone es un pesimista desesperado y es cierto. En el mundo de los hombres él no ve más que miseria, bestialidad, podredumbre. El pesimismo es una premisa del Cristianismo, pero no su esencia y conclusión. Si el hombre no fuera un enfermo, no habría sido necesaria la medicina del Evangelio. Pero un cristiano, una vez que ha llegado a convencerse de la abyección y perversidad de los hombres, trata de mejorarlos o sanarlos con el poder del ejemplo, la ayuda fraternal, la luz de la misericordia, el fuego purificador de la caridad.

Jacopone, al contrario, los reprocha, los zahiere, los zurra, trata especialmente de hacerlos temblar de espanto. Los socorre, pero del mismo modo con que un enfermo es auxiliado por el bisturí del cirujano y la piedra infernal.

Todo, alrededor suyo, sobre la tierra, es sólo corrupción y horror. El mundo se torna en un desierto tétrico en el que sólo está él, gimiendo y gritando, solo con su desesperación, y, en lo alto de los cielos, un Dios terrible que tal vez no perdonará. En su religión, el "tremendum" sobrepuja a la "Caritas". No tiene suficiente confianza en el espíritu paternal, en la misericordia de Dios. Parece, a veces, que cante y grite la necesidad del amor no para convencer a los otros, sino para convencerse a sí mismo. Aquellas reiteradas invocaciones al amor hacen nacer la duda de que él mismo no lo poseyera. El deseo es ardiente, sincero, espasmódico, pero aquellas imploraciones insistentes revelan una carencia más bien que una posesión: locamente clama para que el amor descienda finalmente a él y lo abrase y lo aniquile.

Esto de sentirse solo a solo con Dios, sin pensar con amor en los hermanos, equivale a una omisión de toda obra, porque las obras son para el cristiano precisamente las de la caridad para con el prójimo. No basta mortificarse, rezar, pensar únicamente en la muerte y en la propia salvación. Ni basta tampoco renunciar a las riquezas y desear la enfermedad, como él hace. Querer ser pobre y enfermo significa, en cierto sentido, precaverse exteriormente contra el pecado. Cuando la cartera está vacía y la carne padece, es mucho más difícil caer en culpa. Estos deseos, pues, pueden ser indicio de escasa seguridad y de debilidad interior. El que posee una fe firme y una voluntad de bien, puede ser cristiano aun sin vivir de limosna o postrado en cama. Jesús sanaba a los enfermos y no hacía enfermar a los que estaban sanos. Y débese renunciar a la riqueza no ya por amor a sí mismo sino por amor a los pobres; temerla por ser fuente de tentación e instrumento de pecado demuestra sólo egoísmo espiritual.

Pero en aquella aspiración suya a la desnudez absoluta, al dolor que atormenta, está el reflejo de su tétrica melancolía, de su desolada y casi airada visión del mundo. Un tal estado de ánimo, cuando es continuo, no es precisamente cristiano. El Evangelio tiene por centro la Cruz, pero comienza y acaba con la alegría: principia con el regocijo de la Anunciación y se cierra con la luz de la Ascensión. San Francisco amaba a la muerte, pero sentía la belleza de la tierra y de sus criaturas: amaba la campiña florecida, el canto de los pájaros, amaba a todos los hombres, aun a los bandoleros, aun a los lobos.

Jacopone no posee espíritu evangélico ni franciscano. No conoce la naturaleza y les tiene asco a los hombres. Su sistema es teocéntrico y egocéntrico a la vez. Hay un solo hombre, que es él, y no es nada; hay un solo Dios que lo es todo. El quiere unirse al Dios martirizado y paciente, es decir, participar, junto con la Virgen, en la pasión de Cristo para ser digno, un día, de unirse al Dios vencedor y poderoso.

Quiere aniquilarse, mas para ser parte de la única esencia verdadera. Quiere enloquecer, mas para disfrutar de la divina cordura. Quiere adquirir un bien eterno e infinito pagándolo con males pasajeros y finitos. Hay implícito en él un mercantilismo utilitario: y no por nada tan a menudo habla de mercado, precio y trueque.

Quiere aniquilarse como todos los místicos. No advierte que al tornarse una perfecta nada no podrá ayudar a los demás y que la caridad es el camino señalado por Cristo para poseer a Dios. Aquel aniquilamiento por él anhelado es, más bien que un efecto natural de la humildad, un medio para volverse todo uno con Dios, es decir, para entrar a ser parte de la vida misma, del Ser absoluto, de Aquél que sólo verdaderamente es.

También su prurito de ser loco y de parecerlo no es sino otra manera, además del padecer, de conformarse a Cristo, el cual al encarnarse para redimir con tanta humillación a los hombres, obró como un loco.

El quiere ser muerto en el mundo, pobre, despojado,

anonadado como los muertos, mas para alcanzar la vida verdadera, para juntarse para siempre con el Dios viviente.

Jacopone, en fin, se consume para fundirse en el fuego perenne de la Divinidad — para tornarse Dios. Y quisiera endiosarse desde ya, si le fuera posible, aun antes de morir. Y no tornarse Dios en el sentido del mago y del superhombre, sino en el sentido cristiano: unirse a Dios, anegar en Dios, participar de la esencia de Dios, y, luego de haber padecido con el Hijo, gozar de la riqueza, del poder, de la gloria del Padre.

Mas, tan candente es en él el amor al Amor no suficientemente amado, que olvida a veces toda idea de compensación y de trueque, y ni el infierno le da miedo, pidiéndolo más bien:

"... a Dio demandai lo 'nferno,
lui amando e me perdenno — dolce m'era onne male (1).

En el furor de la paradoja, él olvida que el infierno consiste esencialmente en la imposibilidad de amar a Dios y que por lo tanto su desapego sobrehumano no pasa de ser un simple conato retórico, una tentativa de expresar la exorbitancia del amor del poeta. Pero su anhelo más repetido y sincero es de identificarse con Dios, de tornarse divino con El:

"Tua profonda bassezza — sí alto é sublimata
...con Dio sempre regnare" (2).

"En Cristo trasformata, quasi é Cristo;
con Dio gionta tutta sta divina" (3).

Para las almas fuera de lo común, sólo existen dos caminos: o matar a Dios, como lo intentó Nietzsche, o

(1) LXIX, 49-50 — "...a Dios pedí el infierno, porque, perdiéndome yo por mi amor a El, todo me era dulce".
(2) XCI, 49-50 — "Tu ínfima pequeñez tan alto se sublima (que aspira a reinar siempre junto con Dios".
(3) XC, 99-100 — "Transmutada en Cristo, es casi Cristo mismo; unida con Dios se vuelve toda divina".

triunfar con El. Jacopone eligió la segunda: la de los santos.

3. *El arte*

Ya es tiempo de volver nuestra mirada a lo que más nos interesa: a la poesía.

Nadie podrá quitarme de la cabeza que Jacopone comenzó a escribir versos antes de su conversión. No puedo demostrarlo, pero estoy igualmente seguro de que, durante los años de la Universidad, leyó a los rimadores de amor más en boga, sicilianos y boloñeses, y probó a imitarlos.

Poesías antiguas han sido halladas entre los papeles de los notarios, especialmente en Bolonia, ¿y no fueron acaso notarios y poetas, lo mismo que Jacopone, Giacomo da Lentino, Lapo Gianni y Brunetto Latini?

En las "laudes" de Jacopone se encuentran rasgos de la lírica amorosa provenzalista, y principalmente aquellas antítesis paradójicas que, empleadas por Jacopone para expresar el amor místico, recibirán forma perfecta y famosa en Petrarca y se tornarán cansadoras ingeniosidades en el petrarquismo del Quninientos.

> "Per te, amor, consumome languendo,
> e vo stridendo per te abracciare;
> quando te parti, sí moio vivendo,
> sospiro e piango per te retrovare" (1).

Si estos versos no estuviesen incluídos en una "laude" sobre la caridad divina, ¿quién no diría tratarse de un tosco precursor de Mícer Francisco?

Ni impresiona diversamente el comienzo de la misma "laude":

---

1) XC, 115-118. — "Por ti, amor, languideciendo me consumo y voy clamando por abrazarte; cuando tú te alejas yo muero aunque viva, suspiro y lloro por hallarte de nuevo".

"Arde ed incende, nullo trova loco,
non puó fugir peró ched'é legato,
sí se consuma como cera a foco;
vivendo more, languisce stemperato,
demanda de poter fugire un poco,
ed en fornace tróvase locato;
oimé, do' so menato? — a sí forte languire?" (1).

Son las imágenes habituales de los enamorados de una mujer, que por cuatro siglos se encontrarán continuamente, con pocas variaciones, en toda la poesía amorosa europea.

"Sapete voi novelle dell'amore
che m'ha rapito ed assorbito el core,
e tienme empregionato en suo dolzore?" (2).

Por este comienzo podríamos esperarnos una primorosa balada en honor de una esquiva doncella del Doscientos y se trata en cambio de una "laude" sobre el amor divino. A causa de la pobreza de todo lenguaje humano, ambos amores no pueden siempre expresarse con distintas palabras y Jacopone aprovechó sus experiencias de la poesía gentil cuando empezó a galantear al Creador en lugar de sus criaturas.

De las baladas le ha quedado una festividad casi populachera que se manifiesta en el giro inicial de sus poesías religiosas. A menudo los primeros versos de sus "laudes" con un *la* ascensional y ardiente que presagia un

(1) XC, 3-9 — "Arde y abrasa, ningún lugar encuentra, ni puede escapar porque está atado y se consume como cera al fuego, en viviendo muere, va extinguiéndose deshecho; pide de poder huir por un momento y se encuentra metido en un horno; ¡ay de mí! ¿a dónde soy llevado? — ¿A tan fuerte padecer?"

(2) LXXX, 1-3 — "¿No tenéis vosotros noticias del amor que me ha robado, y consumido el corazón y en cuya dulzura me hallo aprisionado?"

crescendo de elevación (1). Pero la continuación raras veces responde a las esperanzas de aquel comienzo. La explosión lírica luminosa y pasional va aplacándose en una versificación de conceptos o en un didáctico alegorizar. A tal propósito viene a la mente lo que escribe Paul Valéry:

"Los dioses, graciosamente, nos dan *por nada* ese primer verso: pero está en nosotros confeccionar el segundo que debe consonar con el anterior y no ser indigno de su primogénito sobrenatural" (2).

Pero, como dijimos, uno de los caracteres más distinguibles de la poesía de Jacopone, y común a la poesía amorosa de los refinados, es la abundancia de las expresiones paradójicas y aparentemente absurdas. Jacopone no pretende ser loco sólo en su amor a Cristo, sino también en las expresiones de sus versos:

"Omne luce é tenebria, — ed omne tenebre c'e día" (3).

"Viver io e non io, — e l'esser mio non esser mio" (4).

"ch'io gusti morendo la vita" (5).

"O audito senza audito,
........................." (6).

"... moio vivendo" (7).

---

(1) He aquí algunos comienzos de la poesía de Jacopone:

¡Oh! castidad, flor —sostenida por el amor (XXXVII)
¡Oh! nuevo canto — que mataste el llanto (LXIV)
Llora, o doliente alma apresada (LXVIII)
—Huyo de la cruz que me destruye (LXXV)
¡Oh! amor, divino amor, — amor, que no eres amado (LXXXI)
Floreció Cristo en la carne pura (C)

(2) "Varieté" París. N. R. F. 1924, pág. 67.
(3) LX, 52. — Toda luz es tiniebla, y en toda tiniebla hay luz.
(4) LX, 68. — Vivir yo y no yo, y mi ser no pertenecerme.
(5) LXXXIII, 22 — que yo goce muriendo la vida.
(6) LXXXVII, 27 — ¡Oh! oído sin oído, —...
(7) XC, 117 —... muero viviendo.

"tacendo parlo, fugo e so legato,
scendendo salgo, tengo e so tenuto,
de fuor so dentro, caccio e so cacciato" (1).
"Notte veggio ch'é dia..." (2).

"... salì, co piú descendi,
quanto piú daí, sí prendi..." (3).

"Parlando taccio" (4).

ch 'l cor che tu non pasci vive morto (5).

Expresiones casi idénticas o parecidas se hallan en todos los místicos, así como en ciertos poetas de amor y algunos metafísicos. Se encuentran, pues, en todos los que deben expresar sentimientos (o conceptos) extrahumanos, sobrehumanos, absolutos, abstrusos o violentos hasta el punto de ser indecibles y tales, por lo tanto, que el idioma común, forjado para fines prácticos y corrientes, logra sólo dar una vaga idea de ellos, retorciendo y casi diría estuprando la lógica cotidiana.

Pero nuestro Jacopone va más lejos aún: a veces, para manifestar ideas difíciles, cae hasta en el equívoco y parece como si se divirtiera en jugar con las palabras:

"O mondo enmondo, — che d'ogne ben m'hai mondo" (6).
....
"amando com'é amato — da lo suo amadore" (7).

---

(1) XC, 142-144 — callando hablo, huyo y estoy atado, bajando subo, sujeto y estoy sujetado, fuera estoy dentro, echo y me echan.
(2) XCI, 13 — Veo noche y es de día...
(3) XCI, 193-194 —... subes, cuanto más desciendes; cuanto más das más tomas...
(4) XCII, 10; XCV, 16 — Hablando callo.
(5) CI, 174 — que el corazón que tú no alimentas vive muerto.
(6) XXII, 88 — ¡Oh! mundo inmundo — que todo bien me quitaste.
(7) LXV, 83 — amando como es amado por su amador.

"Amor che dái forma — ad omnia c'ha forma,
la forma tua reforma — l'omo ch'é deformato" (1).

"—O amor che m'ami, — prendimi a li toi ami,
ch'io ami co so amato" (2).

"Da lamativo amabile — esce l'amor mirabile" (3).

chi é cosa d'onne cosa,
nulla cosa mai non puó volere" (4).
....
"O entenebrata luce que en me luce" (5).

Y de otro procedimiento abusa también nuestro poeta: el de la repetición. Esta insistente reiteración de palabras puede resultar a veces inútil o cansadora, pero en ciertos casos es de grandísimo efecto y se la encuentra allá donde el entusiasmo desborda y Jacopone se torna gran poeta. Tal, por ejemplo, en la "laude" de la "caridad superardiente":

"Amore, amore che si m'hai ferito,
altro che amore non posso gridare;
amore, amore, teco so unito,
altro non posso che te abracciare;
amore, amore, forte m'hai rapito,
lo cor sempre se spande per amare;
per te voglio pasmare, — amor ch'io teco sia,
amor, per cortesia — famme morir d'amore" (6).

---

(1) LXXXI, 44-45 — Amor que das forma — a todo lo que tiene forma, tu forma reforma — al hombre que es deforme.
(2) LXXXV, 1-2 — ¡Oh! amor que me amas, — tómame a tus anzuelos, para que yo ame como soy amado.
(3) LXXXV, 15 — Del amable amativo — nace el amor admirable.
(4) XCII, 24-25 — El que es cosa de cada cosa, no puede nunca querer ninguna cosa.
(5) XCII, 52 — ¡Oh! entenebrecida luz que en mí luce.
(6) XC, 243-250 — Amor, amor que así me has herido, otra cosa que amor no puedo gritar; amor, amor, a ti estoy ligado, otra cosa no puedo hacer sino abrazarte; amor, amor me has embelesando tan vehementemente que siempre más se me agranda el corazón para amar; por ti quiero desfallecer, amor, a fin de estar contigo; amor, sé cortés, hazme morir de amor

Y mejor aún en el Llanto de la Virgen:

"Figlio, l'alma t'é uscita, — figlio de la smarrita,
figlio de la sparita, — figlio attossicato!
Figlio bianco e vermiglio, — figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'apiglio? — figlio, pur m'hai lassato.
Figlio bianco e biondo, — figlio, volto iocondo.
figlio, perché t'ha el mondo, — figlio, cusí sprezato?
Figlio, dolce e piacente — figlio de la dolente,
figlio, hatte la gente— malamente trattato!" (1).

Aquella palabra "hijo" no está repetida y rebatida por artificio retórico: es la Madre la que habla, una Madre que quiere y quiso, y que no ve en el hijo a un Dios sino sólo al fruto de sus entrañas, y trata de hacer oír a todos que suyo es el asesinado, que por ella fué parido y que era el más hermoso de cuantos nacieron de mujer. Fuera de Cristo y de sí mismo, ninguna otra criatura conmueve a Jacopone como la Virgen y casi nunca ha llegado a tanta intensidad lírica como en este "Llanto" y en el "Stabat Mater", y casi nunca es tan dulce como cuando imagina a María con su niño (2). La madre que sonríe al infante que de ella se nutre, la Madre que llora sobre el hijo martirizado y asesinado saca al poeta de su "egocentrismo" que clama, de su sobrehumana inhumanidad, y entonces se torna un poeta delicado y conmovedor.

Pero casi todas sus "laudes" contienen expresiones novedosas, pintorescas, extrañamente vigorosas, y son las que hacen de él un artista. Los que para demostrar su grandeza se limitan a explicar su pensamiento o los movimientos de su alma realizan sólo una mitad de la labor. Aunque hubiese sido un místico original (lo que no

(1) XCIII, 57-64 — ¡Hijo, tu alma se fué, — hijo de la consternada, — hijo de la afligida, — hijo atosigado! — Hijo blanco y rosado, — hijo sin igual, — hijo, ¿en quién me apoyo? — hijo, me has dejado. — Hijo blanco y blondo, — hijo, rostro adorable, hijo, ¡hijo, por qué el mundo — te ha despreciado tanto? — ¡Hijo, dulce y agradable, — hijo de la doliente, — hijo, qué mal te ha tratado la gente:

(2) II, 48-55.

es), pero hubiera cantado el amor divino con palabras frías y muertas, con fórmulas corrientes y pedantescas, sin ímpetu ni calor, sin aquel estilo suyo personal que le viene, eso sí, de su fuego interior, pero también de su arte mucho más sapiente de lo que parece, no sería un poeta, ni tendría su lugar en una historia de la literatura.

Al sentirse inflamado por una visión o una pasión, lo arriesga todo y salen de su pluma atrevimientos que un poeta demasiado culto no se permitiría, pero que tampoco podrían ocurrírsele a un ignorante. "Preñez sin siembra — Fructífera muerte hizo el árbol deshecho — El rostro hace de rufián entre el diablo y el alma — Lleno de deseo de encendido misterio — El corazón... enfermo interior — Hambre de tempestad — Me han dado coces al corazón..."

Enérgico y a menudo original es en la elección (o creación) de los adjetivos: "corazón salamandrino — almas carneadas — llanto amargado — amor medicamentoso — rey de gran altura — lengua carnicera..." Raramente es suave, porque su musa es la violencia, pero si el motivo o el sentimiento lo transportan, escribe versos dulcísimos:

"Regina encoronata,
mamma del dolce figlio" (1).

"enebriato per sí gran dolcezza" (2).

y en su súplica a Bonifacio para que le levante la excomunión, tiene acentos conmovedores:

"chio possa cantar a voce
quello osanna puerile" (3).

(1) XX, 31 — Reina coronada, — madre del dulce hijo.
(2) XC, 228 — extasiado por tan gran dulzura.
(3) LVII, 14 — que yo pueda cantar en alta voz aquel hosanna infantil.

verso lleno de nostalgia, en que el hosanna evoca la solemnidad litúrgica y aquél "infantil" el recuerdo de la devota niñez, edad en que estuvo tal vez más próximo a Dios de cuanto lo estuviere en los cánticos más exaltados de la vejez. Pero el tono verdadero se lo da a su poesía una fuerza áspera y desdeñosa que le viene de su odio hacia el mundo y el mal.

"Vita de scrofa fetente, sozata en merda lotosa" (1).

"Elegome en sepultura
ventre de lupo en voratura,
e le reliquie en cacatura
en spineta o rogaria" (2).

Parece como si aquella aspereza y dureza y casi cacofonía de lenguaje fueran por Jacopone rebuscadas adrede, que dieran placer y desahogo a su espíritu, que respondieran a la misantrópica intolerancia de su ánimo. Llevado a despreciar el mundo y todo lo que el mundo aprecia, parece como si él, mediante la rudeza y vulgaridad de los sonidos, quisiera hacer sentir toda su reprobación. Emplea, y no siempre por necesidad o culpa del dialecto, palabras vulgares y toscas, agrias y estridentes, palabras no repulidas, recubiertas aún de fimo y de orín, tal como vienen de la casa de la plebe o también forjadas al instante, por la necesidad del momento, con la ayuda del latín. Y emplea estas palabras también al elevarse para explicar o celebrar los misterios de la mística. Tal vez la atracción de su poesía proceda también del contraste que se advierte entre la forma de su lenguaje rústico y casi en bruto y la altura y sublimidad de su contenido. Son, a veces, pensamientos de paraíso manifestados en el lenguaje de la fiera.

(1) XLVI, 28 — Vida de hedionda cochina, emporcada en estiércol lodoso.
(2) XLVIII, 30-31 — Elegime como sepultura —un vientre de lobo que me devore — y luego eche las hecos — entre espinares y zarzales.

No ha sido advertida, me parece, la frecuencia, probablemente voluntaria, de ciertas terminaciones que dan a su poesía esa música sombría y brusca por él predilecta. Son las palabras que acaban en "anza", "enza", "ura", "aglia" (1), y que se encuentran casi en cada página. Y su preferencia por el tono violento se advierte también en lo novedoso de los aumentativos (2), mientras los diminutivos (3) son sumamente raros.

Estas observaciones no tienen un valor meramente gramatical, sino espiritual: sirven para entender mejor el humor y los sentimientos de nuestro poeta. Su pesimismo se revela también en el sonido de las palabras que con mayor gusto escoge, su ascetismo en las expresiones agrias o triviales de propósito, destinadas a inspirar disgustos y asco.

Con el seguro instinto del artista, él aprovecha la li-

---

(1) Abominanza (abominación), adornanza (ornamento), amistanza (amistad), amiranza (admiración), alegranza (alegría), amanza (amor), baldanza (ufanía), briganza (intriga), certanza (certidumbre), congreganza (reunión), consolanza (consuelo), consumanza (consumación), cattivanza (maldad), deformanza (deformidad), dubitanza (duda), dirittanza (derechura), demora (demora), desianza (deseo), delettanza (deleite), delicanza (delicadeza), erranza (error, vagabundo), entendanza (entendimiento), esaminanza (examen), fallanza (error), gravanza (peso), iniquitanza (iniquidad), lascivanza (obscenidad), lamentanza (lamento), leanza (alianza), liberanza (liberación), moderanza (moderación), mostranza (demostración), malanza (maldad), nequitanza (infamia), namoranza (enamoramiento), offensanza (ofensa), precipitanza (precipitación), pietanza (manjar y arrepentimiento), provanza (prueba), perdonanza (perdón), svallanza (nulidad), etc. Desplacenza (disgusto), fallenza (error), parentenza (parentesco), pendenza (pendiente), placenza (placer), presumenza (presunción), ragenza (regencia), satisfacenza (satisfacción), etc. Ardura (ardor), affrantura (acabamiento), ambiadura (amplitud), calura (calor), copretura (copertura), correttura (corrección), empietura (impiedad), envitatura (invitación), estrettura (estrechez), fallura (error), fetura (hediondez), finitura (fin), fortura (fuerza), frantura (rompimiento), notatura (nota), pagatura (pago), robbatura (robo), rodetura (acto de roer), somergitura (sumersión), apieciatura (fin), trattura (acto de tirar), valura (valer), vanura (inutilidad), vestitura (traje), voltura (vuelta), umbratura (sombra), etc.

Caglia (importa), entaglia (entalla), sembiaglia (parecer), smaglia (resplandor), zanzavaglia (nadería), etc.

(2) Travone (viga), gradone (escalón), catenone (gran cadena), stomacone (gran estómago), passone (paso largo), scudone (escudo grande); fantone (infante grande).

(3) Lendinine (pequeñas liendres), cenciarelli (trapitos).

beralidad que le permite la falta de un idioma fijo y consagrado. Tiene a su disposición el latín, el dialecto de Todi y aquel vulgar literario creado y refinado por los rimadores provenzalistas: de todos estos elementos hace una mezcla para su uso exclusivo, que es su propio idioma y que no se asemeja a ningún otro: remedado por sus imitadores, pero nunca igualado.

Toma del latín lo que necesita, dándole desinencias dialectales; del dialecto las palabras más corrientes y el colorido general; de los poetas de amor ritmos y movimientos, pero todo lo funde en el fuego de su pasión. Es como si se asistiera a la creación de un idioma nuevo, o como si se entrara en la fragua humeante e incandescente de un "demiurgo" descamisado que se fabrica por sí mismo sus útiles y sus flechas.

Y resulta, a veces, más moderno de lo que se piense y de una profundidad que se halla sólo en los grandes. Se encuentran en él pensamientos que adelantan a Shakespeare (1) o que encontraremos de nuevo sólo en Santa Teresa y en Angel Silesio (2).

Alma divinamente extraviada que encontró para servirla a un artista instintivo pero apasionado y gallardo, Jacopone, cuando no es estorbado por la teología conceptual ni se deja llevar por la didáctica escolástica, resulta un poeta, un verdadero poeta. Ya sea que se conmueva ante el dolor de la Virgen y los sufrimientos de Cristo, ya sea que se horrorice ante el pecado y la muerte, ya sea que el éxtasis ditirámbico del ansiado y esperado amor lo haga volver ebrio hasta el balbuceo, Jacopone es un poeta grande, a despecho de los críticos pequeños. Es el único en todo el Doscientos, que, en el plano del arte, sea digno de que se le llame precursor de Dante.

(1) "Se la pieco arvol la lana — e lo fiore arvol la grana — lo tuo pensier é cosa vana — onde superbia vói menare (XXIII, 16-17). Ver Shakespeare, Rey Lear.

(2) A te (Cristo) Si puó imputare — non a me quel che faccio, pero, se non ti placcio — tu a te non piaci, amore. CXC. 177-178. Ver A. Silesio, Peregrino querúbico.

III

GUIDO CAVALCANTI

1. *El hidalgo*

Narra una antigua leyenda que alguien regaló a Jacopone dos pollos para que los llevara a su casa y que el poeta, en cambio, los tiró entre las tumbas de un cementerio, disculpándose con decir: ¿Cuál, pues, es tu verdadera casa sino el sepulcro en que siempre habitarás?

En un cuento de Boccaccio léese que Guido Cavalcanti, sorprendido, mientras vagaba entre los sepulcros, por algunos amigos que querían molestarle, les dijo: Señores, aquí en vuestra casa podéis decirme lo que os agrada, queriendo con ello significar que por ignorantes y necios eran semejantes a los muertos.

Ambos poetas, pues, opinaban que los cementerios son la verdadera "casa" de los que parecen vivos. Tan inesperado acuerdo entre el místico de Todi y el epicúreo florentino parecerá casi increíble: y en realidad es más aparente que substancial. Ambos pensaban a menudo en la muerte: pero, el primero con el objeto de que el hombre, al meditar sobre la destrucción de la carne, se preparara a la eternidad del alma; el segundo, en cambio, porque, estimando mortales tanto el alma como el cuerpo, sentía la amenaza terrible del fin sin esperanza y juz-

gaba ya muertos a los que no buscan consolación en la sabiduría. La burla de Jacopone es una enseñanza ascética; la frase de Cavalcanti es una injuria maligna en términos corteses, destinada a zaherir más que a corregir. El uno pensaba en el cielo; el otro tan sólo en la tierra. Jacopone deja el amor de las mujeres de carne para cantar la Mujer del Paraíso; Guido es el enamorado carnal y filosófico de las mujeres de Toscana y de Tolosa, y se acuerda de la Virgen sólo para mofarse de cuantos creían en los milagros de una imagen de ella.

Mucho se ha escrito y discutido en torno del ánimo y el pensamiento de Benedetti; muy poco sobre Cavalcanti, a excepción de su obra poética. Sin embargo, la figura de Guido no es ni sencilla ni clara y requiere, a mi juicio, unas interpretaciones no solamente estéticas.

Su naturaleza se nos presenta "problemática", como dicen los alemanes; esto es, compleja y misteriosa. Si se quisiera, habría todos los elementos para hacer un retrato a la romántica: el poeta melancólico que suspira y llora sin cesar, el peregrino en tierra de Provenza amenazado de muerte, el desterrado enfermo que muere joven luego de haber enviado versos patéticos y acongojados a su última inspiradora. En la realidad, sabía divertirse con las pastorcillas, reír con los amigos, tentó asesinar a su enemigo, tuvo esposa legítima e hijos, su famoso destierro duró poco más de un mes (1) y murió cuando ya tenía cerca de cincuenta años y no estaba en la edad de los amores (2).

Sin embargo este aristócrata meditabundo y filósofo, solitario y singular, que vaga entre los sepulcros averiguando si Dios no existiera, tiene toda la apariencia de un Hamlet florentino del Doscientos: ¿no dudaba, tam-

(1) — La condena al destierro es de fecha 24 de junio de 1300; volvió a Florencia antes de la muerte, la que se produjo entre el 27 y 28 de agosto del mismo año.

(2) — Los más quieren que haya nacido en 1250 más o menos; a más tardar en 1255. Y en efecto en 1280 fué uno de los garantes de la paz del cardenal Latino y debía contar, en aquel entonces, por lo menos unos treinta años.

bién el Príncipe de Dinamarca, de la inmortalidad del alma y no filosofaba, a la par de Guido, en los cementerios?

Sólo que nuestro Hamlet no tenía que vengar al padre, y, al contrario, se resignó a casarse con la hija del mayor enemigo de su familia y de su facción: Beatriz de Farinata de los Uberti. De su padre, que era hermoso e incrédulo, parece que haya sido también discípulo. Cavalcante di Schiatta tenía siempre en la boca aquel dicho de Salomón: iguales son el destino y la condición de la bestia y del hombre (1). Benvenuto de Imola agrega que el hijo trataba de sostener con la ciencia lo que el padre creía por ignorancia. En efecto, en la memoria de la inmediata posteridad, quedó de él fama de gran filósofo natural, de lógico sutil, de escéptico y quizá de epicúreo (2). Lo representan — y también los contemporáneos — "desdeñoso y solitario" (3), mientras lo vemos, por otra parte, mezclado con el gobierno y las facciones de su patria. Joven aún figura entre los garantes de la paz del cardenal Latino; en 1284 y 1290 es miembro del Gran Consejo de la Comuna; en 1299 se puso a la cabeza de los Cerchi para asesinar a Corso Donati; en 1300, el día de la víspera de San Juan, junto con otros facinerosos, asaltó a los cónsules de las Artes en las cercanías de San Giovanni y fué desterrado. No parece, pues, que estuviese siempre apartado y entregado exclusivamente a las meditaciones filosóficas. Y sabemos que, fuera del matrimonio, amó a una Vanna llamada Primavera, a una Mandetta de Tolosa, tal vez a una Pinella boloñesa y con seguridad a más de una linda "aldeanilla" y de una "pastorcilla". En realidad el yerno de Farinata, el colega de Brunetto Latini y de Compagni, el rival de Corso Donati, el amigo de Dante y de los otros "fieles de amor"

(1) "Eeclesiastes", III, 19.
(2) Boccaccio, "Decamerón" VI, 9 — G. Villani, "Cronache" VIII y XLII — F. Villani, "Vite di uomini illustri fiorentini" — F. Sacchetti, LXVIII.
(3) Dino Compagni, "Croniche", I, XX.

está vinculado a los mayores nombres de su tiempo, se mezcla en la vida política y espiritual de Florencia, y no parece siempre "muy abstraído de los hombres". Estudioso y especulativo en sus horas, pero luego y de buena gana hombre práctico y público, partidario y pronto de manos, jugador y enamorado.

Como los rasgos de su fisonomía han sido sacados especialmente de la tradición póstuma, es decir de aquella especie de leyenda que ve en él ante todo al filósofo, se ha ido formando esa imagen convencional de un Guido siempre melancólico y pensativo. En cambio, algunos testimonios contemporáneos, de gente que lo conoció personalmente, lo representan de muy distinto carácter.

Nicolás Muscia, en un soneto escrito durante el no terminado peregrinaje de Guido a Compostela, pinta a Cavalcanti en una postura nada bella ni poética:

... e' va com'oca, e cáscali 'l mantello;
ben par che sia fattor de' Rusticacci.
E in bando di Firenze, do é rubello,
o dóttasi che 'l popol nol ne cacci? (1).

Mal entrazado y como un forastero, pues, y sospechado de haberse alejado de Florencia por motivos que nada tenían que ver con la religión. Diríase que el peregrinaje fuese una ficción:

Sa' Jacopo sdegnó, quando l'udío;
ed egli stesso si fece malato:
ma dice pur che non v'era botio (2).

Ficción, esto es el pretendido voto y ficción la enfermedad por la cual interrumpe el viaje.

(1) ...él va como ganso, y se le cae la capa: — más parece que fuera un mayordomo de los Rusticacci. — ¿Es un desterrado de Florencia, o un rebelde, o alguien que tiene miedo de ser echado por el pueblo?

(2) — San Jacobo se indignó al oírlo; — y él mismo se dió por enfermo; pero dijo también que no había hecho ningún voto.

"E, quando fu a Nimisi arrivato,
vendé i cavalli, e non li dié per Dio;
e trassesi li sproni, ed é albergato" (1).

En aquellas palabras "y no los regaló por amor a Dios" hay, si no me equivoco, una alusión a algo que es lo contrario de la tan celebrada liberalidad de Cavalcanti. De un soneto de respuesta del rimador Guido Orlandi podemos deducir que si no fué avaro menos fué generoso:

"Amico, l' sacio ben che sa' limare
con punta lata maglia di coretto,
di palo in frasca come uccel volare,
con grande ingegno gir per loco stretto,
e "largamente prendere" e donare,
"salvar lo guadagnato", ció m'é detto,
accoglier gente, "terra guadagnare"..." (2).

Entre los elogios hay mucha ironía y una que otra punta de malicia. Guido, por filósofo que sea, no piensa sólo en donar, sino también en recibir y comprar, y conoce el arte de salvar la ganancia. Tras del poeta y del hidalgo asómase el buen administrador y, de cierto modo, el ávido mercader.

Otra prueba de ello la tenemos en los versos dirigidos por Dino Compagni a Cavalcanti y que, a primera vista, parecen elogios:

"Se la mia laude scusasse te sovente
dove se' negligente,
amico, assai ti laudo un poco vaglie" (3).

---

(1) Y, llegado a Nimes, vendió los caballos y no los regaló por amor a Dios; se sacó las espuelas y allí quedó alojado. — "Sonetti burleschi..." recopilados por A. F. Massera, I, 57.

(2) Amigo, yo bien sé que sabes limar — con una lima ancha una reja de coro, — volar de rama en rama como un pájaro, — andar con gran habilidad por un estrecho sendero, — y profusamente recibir y donar, — guardar la ganancia, según me dicen, — acoger gente, comprar tierra...

(3) Si mi alabanza te disculpara a menudo aquello en que eres negligente, amigo, te alabaría más de lo que vales.

El comienzo no está bien claro, pero entiendo que su significado debe ser el siguiente: si te alabara siempre, también por lo que eres deficiente, mi alabanza sería más grande que tu verdadero valor. Añade luego que es sabio, intrépido y valeroso, y que conoce muchos escritos de memoria, y de repente exclama:

"Se' uomo di gran corte:
Ahi! come saresti stato uom mercadiere" (1).

Habrías resultado, pues, un excelente hombre de negocios.

"Se Dio recasse ogni omo a dritta sorte
. . . .
. . . . te faría ovriere,
pur "guadagnando" ed i' donando forte" (2).

Siempre la preocupación de la ganancia: Cavalcanti, como Boccaccio asegura, habrá dado pruebas de liberalidad —dicen que era riquísimo—, pero era experto también en ganar y, como Muscia advierte, sabía realizar buenos negocios también vendiendo.

Y que fuera apegado a sus cosas también en poesía, resulta evidente por un soneto de Cino da Pistoia, al que él, según parece, había acusado de plagio:

"Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo,
Guido, che fate di me sí vil ladro?" (3).

Hay que reconocer que, por las palabras de quien lo conocía de cerca, se vislumbra una figura algo distinta de la consagrada por el retratito romántico que aun tiene curso en las historias y las memorias.

---

(1) Eres hombre de alto linaje:
¡Ah! qué buen mercader hubieses sido!

(2) Si Dios llevara a cada uno por su verdadero camino, a ti te haría obrero, aunque bien remunerado, y a mí muy dadivoso.

(3) ¿Qué es lo vuestro que yo os quito, Guido, que me tildáis de vil ladrón?

Ni podía poseer una fuerte conciencia moral quien iba averiguando aún la existencia de Dios y no creía en la inmortalidad del alma. Se ha querido poner en duda la incredulidad de Guido, pero, a mi juicio, sin razones persuasivas. Por Dante sabemos que el padre fué herético, y por los comentaristas, que él seguía las ideas del padre. El tinte irónico de su soneto sobre la Virgen de Or San Michele —del cual se desprende que no creía en los milagros y muy poco estimaba a los frailes— y el hecho de haber interrumpido su peregrinación a la tumba de San Jacobo (emprendida tal vez por quién sabe qué otros motivos) para quedarse en Tolosa y hacer el amor a Mandetta, confirman la tradición de su incredulidad. Pero es demasiado expeditivo llamarlo epicúreo: en su pensamiento figuraban temas platónicos y acaso también averroístas.

Cavalcanti hombre fué, pues, en política, hombre de parte hasta el asesinato (incluído); en amor, platónico lamentoso hasta las lágrimas; en filosofía, escéptico casi hasta el ateísmo.

Mas, por suerte, a ratos perdidos, fué también poeta y es sólo en su poesía que vive aun hoy.

2. *El poeta*

No se debe imaginar a nuestro Guido como a un literato de profesión: era un señor que de vez en cuando, y tal vez solamente en su juventud, escribía algún soneto o una balada. Pocos son los versos que nos quedan de él, y, a excepción de Dante, ningún antiguo hace mención de su actividad poética. En aquel tiempo alguien que tuviera como oficio el de poeta y sólo el de poeta, habría pasado por un inútil extravagante y algo peor. El rimar era algo así como un juego elegante, reservado para hidalgos, notarios, magistrados, para ricos y cultos, en suma, como un descanso de los negocios del estado, de la plaza y de la curia. Era una manera más para diferenciarse del vulgo iletrado y afirmarse como

aristocracia intelectual. Para Jacopone mismo la poesía era un algo superfluo respecto a la búsqueda de la santidad: es menester llegar a Dante para encontrarse frente al arte cual instrumento de acción espiritual y garantía de inmortalidad, y hasta Petrarca para dar con una vida consagrada enteramente a un ideal de perfección estética.

Por esto no debe extrañar que en Cavalcanti el espíritu de su obra no responda siempre a lo que de su carácter conocemos. En la vida se muestra violento, animoso y positivo; en los versos, en cambio, idílico, plañidero, temeroso y etéreo. Puede ser que el fondo verdadero de su alma fuera éste, pero puede ser también que, considerando su poesía como una forma de elevada diversión, al margen de la vida real, siguiera la moda filosófica y melancólica de los rimadores de su tiempo, reanimándola con aquellas ligeras pinceladas de gracia y color que su instinto de artista le inspiraba.

Una primera lectura de sus rimas deja la impresión de que fuese un amante tímido e infeliz, dominado por la idea de la muerte. En ellas no habla de otra cosa que de padeceres, heridas, martirios, suspiros, lágrimas, temores y a cada paso se encuentra el presentimiento o el deseo de la muerte. A nosotros los modernos nos causa algo de extrañeza que el sólo ver a la mujer amada produzca tales efectos, es decir, pasmo, angustia y temores fúnebres. Pero se trata de una tradición por demás antigua —¿quién no recuerda el famoso fragmento de Safo?— y, en el Doscientos, de una deducción lógica de la teoría sobre la naturaleza del amor. La mujer es un ángel, una semidiosa, una "Madona", una suma de perfecciones y prodigios, y el acercarse a tan sobrehumana criatura debía a la fuerza infundir la persuasión de que tanta elevación hacía imposible la correspondencia del afecto: vale decir algo intermedio entre un asombro adorante y una desesperada turbación. A pesar de que, según la teoría ya esbozada por los Provenzales y reanudada por Guinizelli, el solo hecho de amar a una de esas

mujeres-milagro comprobara y acrecentara la natural nobleza del amador, la distancia no dejaba de ser siempre demasiado grande y por ende insuperable. Y estos poetas hablan de su amada en términos tan místicos e hiperbólicos que hacen a veces nacer la duda de si se trata realmente de verdaderas mujeres de esta tierra o de algo distinto.

De todos modos, Cavalcanti es uno de los mas quejumbrosos y que más a menudo sufre la obsesion de la muerte. En la "Vita Nuova" hay la misma atmósfera atónita, lacrimosa y lúgubre, pero Dante trataba de una mujer que no lo había amado y en lo mejor había fallecido. También en Petrarca encontramos de nuevo, más desarrollados e insistentes, los motivos de Cavalcanti, pero hay la presuposición de las repulsas y, sobre todo, de la muerte de Laura. No se conoce, en cambio, que Guido haya sido cruelmente rechazado por su amada o que ésta haya muerto.

Con frecuencia y de buena gana Cavalcanti se muestra bajo la pesadilla de la muerte y esta insistencia suya puede explicarse de dos maneras: o como una afectación romántica, un artificio literario conforme a la moda y la jerga poética de su tiempo, o bien como presentimiento del fin prematuro. Por otra parte, esta idea fija de la muerte puede ser indicio y consecuencia de su incredulidad: el que no cree que el alma es inmortal y no tiene fe en la resurrección, más punzante siente el terror del fin corporal, más allá del cual no ve otra cosa que tinieblas, la eterna nada. Jacopone quería asemejarse a los muertos aun vivo; Guido teme el fantasma de la muerte aun en los éxtasis del amor.

Entre las poesías de Cavalcanti, la más célebre es precisamente una poesía dolorosa, la balada que comienza:

"Perch'io no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana..." (1).

(1) "Rimatori del Dolce Stil Novo" Ballata XXXVIII, 1-2 — "Como yo ya no tengo esperanza, mi pequeña balada, de volver a Toscana..."

Sirvió, mejor que las otras, a crear y difundir la figura totalmente romántica de un Guido lánguido y enfermo, y alrededor de ella la crítica moderna ha ido bordando a su gusto, con ese arsenal de frases llenas de vaguedades y prosopopeya, verbosas y enigmáticas, que ha reinado hasta el momento. Se ha dicho que es el canto del cisne del poeta, desterrado en Sarzana y casi al fin de su vida. Para mí, en cambio, esta balada es obra juvenil, escrita, tal vez, cuando Guido estaba enfermo en Nimes y trataba acaso de conmover a su lejana Vanna con aquel mensaje patético. No sería la primera vez que un joven enfermo se imagine o tenga interés en hacer creer de estar más grave de lo que esté realmente y aproveche este temor, cierto o fingido que sea, a fin de inspirar piedad en una joven. Me parece por demás improbable que Cavalcanti, durante aquel mes de destierro en Sarzana, exacerbado por el bando que consideraba injusto, agitado por la fiebre, y ya próximo a los cincuenta años, se encontrara en el estado de ánimo apropiado para componer tan delicada balada de amor: esta es poesía de un hombre joven y contiene todos los motivos de su poesía juvenil. No encontramos en ella ninguna referencia precisa a alguna enfermedad mortal: son siempre los habituales temas de las otras poesías, esto es, suspiros, padeceres, miedos, temblores, consternaciones y llantos: si su alusión a la muerte bastara a comprobar que la balada fué escrita en julio de 1300, en Sarzana, habría que admitir que Cavalcanti se sintió moribundo ya desde sus primeras tentativas poéticas.

No puede negarse, por cierto, que esta famosa lírica, con esa su apacible cadencia en tono menor, propia de una resignada despedida, no contenga acentos de extraordinaria eficacia evocadora. Pero Cavalcanti no está todo ahí. En su poesía, al lado de la nota elegíaca y fatal, hay también la jocosa y satírica. Guido es un "fiel de amor" con todas las agitaciones y los sustos de pragmática, pero de vez en cuando no olvida de ser también un florentino inclinado a chancearse de los demás, nun-

ca con granujadas triviales, sino con esa maliciosa finura que hace más punzante la burla.

Irónico es sin duda el soneto a Bernardo de Bologna referente a una tal Pinella, a la cual envía de regalo:

"... un grande fiome,
pieno di lamnie, servito da schiave". (1).

Burlesco el soneto a Nerón Cavalcanti, en el que manifiesta que los Bondelmonti tienen más miedo de él.

"... che d'un dragone,
veggendo la tua faccia ch'é si dura
che non la riterria ponte né mura,
se non la tomba del re faraone" (2).

Irónico, como dijimos, el soneto a Guido Orlandi sobre los milagros de la Virgen de San Michele in Orto; y sin duda festivo, no obstante su oscuro significado, el dirigido a un desconocido esposo de Bettina.

Resueltamente burlesco es el de la mujer jorobada:

"......... vestita a donnuzza
con cappellina y di vel soggolata" (3).

que hace escapar a la gente para no morirse de risa.

Satírica y algo resentida es la contestación a Guido Orlandi:

"Di vil matera mi conven parlare,
perdere rime silabe e sonetto" (4).

Pero no es en las rimas de tristeza ni en las de burla

(1) Cavalcanti, "Rime" — ...un gran río, lleno de lamias, atendido por esclavas.
(2) "Rimatori del Dolce Stil Novo", Torino, Son. XLII, 5-8 — ...que de un dragón, al ver tu cara de tanta dureza que ni puente ni bastión podrían detenerla, tan sólo la tumba del rey faraón.
(3) It.; XLVIII, 5-6 — vestida de mujercilla, con gorrito y griñón de velo.
(4) It.: XLVI, 1-2 — Heme aquí obligado a tratar una materia vil y perder rimas, sílabas y soneto.

que Cavalcanti se muestra realmente un poeta y un poeta feliz. Y que aquella quejosa pesadumbre, que algunos ponen como centro de su poesía, no respondiese a su verdadera naturaleza, siendo más que todo una afectación literaria, lo comprueba el hecho de que sus versos más airosos, melódicos y perfectos son precisamente aquellos en que se respira la alegría: alegría de la belleza, belleza de la mujer y de la naturaleza, alegría del triunfo amoroso. Guido posee un encanto particular para evocar la juventud y la primavera. Pocos trazos, rápidos y musicales, le bastan para hacer revivir ante el alma un día de mayo o una niña en flor.

Igual que en Jacopone, especialmente los comienzos son aciertos alados que encantan:

"Avete 'n voi li fiori e la verdura
e ció que luce od é bello a vedere;
risplende piú che sol vostra figura" (1).

"Chi é questa che ven, ch'ogn'om la mira,
e fa tremar di chiaritate l'äre" (2).

"Fresca rosa novella,
piacente primavera,
per prata e per rivera
gaiamente cantando,
vostro fin pregio mando
a la verdura" (3).

Sentimos aquí la voluptuosidad del vivir y el canto desplegado: ¡cuánta mayor espontaneidad que en los rebuscamientos del amor gemebundo y tremebundo! Y en

(1) It. III, 1-2 — En vos tenéis flores y el verdor y todo lo que luce o es hermoso ver; brilla más que el sol vuestra persona.
(2) It.: VI, 1-2 — ¿Quién es la que llega, a quien todos miran, y que hace temblar de claridad el aire?
(3) It.: VI. 1-5 — Fresca rosa primorosa, — agradable primavera, — por los prados y las riberas, — alegremente cantando, — vuestra delicada gracia envío — al verdor.

otros versos está toda una visión de belleza, hecha de gracia suave, de colorido y suntuosidad casi moderna:

> "Beltá di donna di piagente core,
> e cavalieri armati che sien genti,
> cantar d'augelli e ragionar d'amore,
> adorni legni 'n mar forte correnti,
> aria serena quand'appar l'albore ,
> e bianca neve scender senza venti,
> rivera d'acqua e prato d'ogni fiore,
> oro, argento, azzurro 'n ornamenti" (1).

No son más que ocho versos y hay en ellos todo lo que más resplandece en el mundo: mujer hermosa, guerreros amables, naves que corren en la mar, cantar de pájaros, serenidad del aire, candor de la nieve, prados florecidos y colores preciosos, colores del paraíso.

Una de las composiciones más logradas de Guido es la famosa "pastorcilla": un nítido fresco de alegría que recuerda las pinturas pompeyanas y anuncia las escenas pastoriles del Renacimiento:

> "In un boschetto trova' pasturella
> Piú che la stella — bella al mi'parere.
>
> Cavelli avea biondetti e ricciutelli
> E gli occhi pien d'amor, cera rosata;
> Con sua verghetta pasturav 'agnelli,
> E scalza d. rugiada era bagnata;
> Cantava come fosse 'nnamorata;
> Er' adornata — di tutto piacere.
>
> D'amor la salutai mantenente
> E domandai s'avesse compagnia,

(1) It.: 1-8 — Belleza de mujer de dulce alma, — y caballero armados que sean gentiles, — cantar de pájaros y platicar de amor. — adornar naves que veloces corren en el mar. — aire sereno al despuntar del alba. — y blanca nieve que sin vientos baja, — ribera de agua y praderas florecidas, — oro, plata, azul que todo adornan.

Ed ella mi rispose dolcemente
che sola sola per lo bosco gía,
E disse: "Sacci, quando l'augel pía
Allor disia — 'l me' cor drudo avere.

Po' che mi disse di sua condizione,
E per lo bosco augelli audío cantare,
Fra me stesso diss' i': "Or è stagione
Di questa pasturella gio, pigliare".
Merzé le chiesi sol che di baciare
E d'abbracciare — le fosse 'n volere.

Per man mi prese, d'amorosa voglia,
E disse che donato m'avea 'l core:
Menommi sott'una freschetta foglia
Lá dov'i' vidi fior d'ogni colore;
E tanto vi sentío gioia e dolzore
Che dio d'amore — parvemi vedere" (1).

La descripción de la joven es perfecta y no será igualada ni tampoco por el Magnífico ni por Policiano. Todo el conjunto respira esa sensualidad sentimental, ese sereno alegrarse de la naturaleza, que debían ser el fondo más sincero del carácter de Guido. En sus pinceladas más luminosas, esta poesía, por su hechizo de reluciente delicadeza, precede e iguala ciertos versos suaves de Dante y Petrarca. Guido es más sincero y más artista en estas pausas de límpida alegría que en su fantasear lloroso y lúgubre, alrededor del cual se la echan de doctor, deliran y se afanan desde hace tiempo los críticos.

(1) It.: XLIII, 1-26 — En un bosquecillo encontré a una pastorcilla más bella que una estrella, a mi parecer. — Tenía cabellos rubios y ensortijados, los ojos llenos de amor, tez rosada; con su varita apacentaba corderitos, y el rocío mojaba sus pies descalzos; cantaba como si estuviese enamorada; estaba adornada de todo deleite. — Amorosamente la saludé al instante y le pregunté si tenía compañero, y ella con dulzura me respondió que completamente sola por el bosque iba, y añadió: "Para que sepas, cuando el pájaro pía, entonces desea mi corazón tener su dueño". Habiéndome dicho su condición, al oír el cantar de los pájaros en el bosque, dije entre mí: "Ahora es la estación oportuna para enamorar a esta pastorcilla". Le pedí la gracia que de su agrado se dejara besar y abrazar. Me tomó por la mano, con amoroso deseo, y dijo que me había donado el corazón; me llevó bajo un fresco follaje, donde vi flores de todos colores; y sentí tanta alegría y dulzura que me pareció ser dios de amor.

IV

CECCO ANGIOLIERI

1. *El hombre*

A primera vista se descubre en Francisco Angiolieri de Siena a un semi-delincuente; estudiándolo más de cerca se advierte que fué desventurado además de extraviado. Su poesía nace, a veces, de su alocada y perversa naturaleza, pero mucho más a menudo de su infelicidad, de su incurable descontento.

Triste y malvado al mismo tiempo. Odió y escarneció a los demás, pero se condenó también a sí mismo:

"da la cima del capo 'nfin al suolo
cosa non regna 'n me che bona sia" (1).

Sin embargo no era mal nacido. Venía de familia rica y noble (2) y cuando jovencito era sabio y prudente:

"Garzon di tempo e di savere antico,
fui gia chiamato fonte di cautele" (3).

---

(1) Soneto XCI, 7-8 — de la cabeza a los pies nada hay en mí que sea bueno.

(2) Que el padre, Angioliero, fuese rico lo sabemos por el hijo (soneto C, 11); que fuese noble lo prueba su ingreso en la Orden de los Caballeros de María (llamados Caballeros Gaudentes). La madre era Lisa Saltrobeni, y pertenecía por lo tanto a una de las más nobles familias de Siena.

(3) Son. XIX, 5-6 — Joven por la edad y viejo por el saber, me llamaron un tiempo fuente de sagacidad.

A pesar de esto, a los veinte años o poco más, ya tiene algo que ver con la justicia y comienza aquella su vida desordenada y deshonrada, sucia y rabiosa, que sólo terminará con su muerte. Por herencia, debía haber semillas de pecado en su sangre, las que florecieron lujuriosas, como yerbas maléficas, en el tumulto cálido de la juventud, pero entiendo que debieron contribuir a aquel rápido cambio también los parientes, adversos o perversos, y la agria contrariedad de su vida.

Los primeros responsables fueron sus padres. Cecco fué un hijo sumamente malo y, por desahogo o por jactancia, llegó a confesar ideas de parricidio y matricidio (1). No podemos absolverlo, pero tampoco podemos perdonar a quienes supieron inspirarle aquel odio. Cuando un hijo no ama a sus padres y se les rebela y desea su muerte, la culpa no es nunca del hijo solamente. Es necesario ver cómo ha sido tratado y de qué pasta fueron ellos mismos.

Angioliero, el padre, es usurero y tacaño: no quiere darle un centavo, ni cuando Cecco ya es un hombre:

"Trarl'un denai' di man seria più agro,
la man di pasqua, che si dà la mancia,
che far pigliar la gru ad un bozzagro" (2).

Por haberle pedido una botella de vino agridulce, casi lo mata (3); por haberle roto una copa diez años antes aun no acababa de maldecir al hijo (4). No por nada se

(1) Sobre todo de parricidio (sonetos XCVIII, C, CI, CII, CIII, CIV, CV, CVI, CVII). Contra la madre sólo el soneto XCVII, pero de los sonetos CX, CXI, CXII, resulta que la detestaba. También Boccaccio sabe que Cecco odiaba al padre, "Decamerón", IX, 4.
(2) Son, XCIX, 12-14 — Aun en la mañana de Pascuas, que suele darse la propina, sacarle una moneda de la mano sería más arduo que lograr de un halcón la caza de una grulla.
(3) Son. CIV, 6-8.
(4) Son. XL, 12-14.

había alistado entre los Frailes Gaudentes, malamente famosos por su rapacidad (1).

Ni lo trató mejor la madre: aun después de la muerte del padre le niega lo suyo (2), lo despoja para favorecer a los demás (3), le contesta con villanía, en tono nada maternal (4), y por último hace la tentativa de matarlo. Busca el medio de hacerle comer pitanzas que lo hagan morir (5); una vez tienta de estrangularlo mientras duerme (6) y otra, mientras estaba enfermo. Trata de darle veneno (7). Cecco, al desear la muerte de su madre, era digno hijo de ella.

Tal la familia querida y fiel del poeta; tal el "dulce hogar" en que fué criado y le tocó vivir durante tantos años. Un padre usurero, tacaño y rabioso; una madre avara, injusta y filicida; ambos, sin duda, beatones y, probablemente, hipócritas. Infelices los padres a quienes les nació tal hijo; infeliz el hijo en manos de semejantes padres.

Como sucede a menudo, la inhibición dió sus malos frutos, y Cecco, un poco por su naturaleza y otro poco por reacción vengativa, quiso ser lo contrario de lo que eran sus progenitores. El padre era una autoridad en la Comuna y miembro del Gran Consejo. Cecco fué un mal ciudadano y un mal soldado: fué multado por no haberse presentado a las filas en el momento necesario y llegó hasta el extremo de vender sus armas. El padre era rico — y Cecco no hace más que cantar miserias. El padre era avaro — y Cecco fué un derrochador que gas-

(1) Baste el testimonio de Fray Salimbene: "A estos, por burla y escarnecimiento, el pueblo los llama "gaudentes", casi queriendo decir: Por esto se han hecho frailes, porque no quieren dar a los otros algo de sus bienes, y sólo para ellos los quieren... A la manera de los potentados, muchas cosas ajenas tomaron mediante rapiña". ("Crónica", 24).
(2) Son. CX.
(3) Son. CXI.
(4) Son. CXII.
(5) Son. CXIV.
(6) Son. CXIII.
(7) Son. CXV.

tó sin medida todo lo que pudo conseguir y se redujo a tal estado que los hijos, a su muerte, renunciaron a la herencia. El padre y la madre eran nobles — y Cecco se encanalló por amor a una venal mujer plebeya y se tornó bribón en la mala vida de Siena. El padre y la madre eran devotos — y Cecco frecuentó mucho más las tabernas que las iglesias y se mofó de los frailes y de los santurrones. Si Angioliero y Lisa vivieron en pecado, tuvieron en el hijo su más duro castigo.

Cecco probó a consolarse con el amor, más también aquí fracasó. Se encaprichó por una Becchina (Beca, tal vez Rebeca), hija de un curtidor de cueros, una plebeya adúltera y voluble, y, tal vez, poco menos que mujer de mal vivir. La amó, o mejor dicho la codició durante muchos años y fué por ella escarnecido y despreciado, hasta que el 21 de julio de 1221 logró conseguirla para su placer. Pero poco duró la alegría del triunfo y nuevamente empezaron los contratiempos. E ignominiosa más que poética es toda esta historia de amor. En un principio la mujer no quiere hacerle caso y lo desprecia; luego se le entrega; Cecco la traiciona con otra mujer; ella lo rechaza nuevamente y encuentra otro amante; él se desespera para volver a conseguirla, pero no tiene dinero para doblegarla a sus deseos y sólo puede conquistarla con el dinero en la mano.

Una vez Becchina le pide quiera "apagar", eliminar a su rival (no sabemos si era el marido o un amante) y Cecco se rehusa al instante, no por repulsión a la sangre, sino con una torpe excusa. El hecho es que, en 1221, es decir el mismo año en que pudo poseerla por primera vez, Cecco fué procesado por haber herido a un tal Dino di Monteluco, que podría ser, dada la concomitancia de los sucesos, su rival en los favores de la hija del curtidor. Amó a otras mujeres, o más bien las deseó, pero con escasa satisfacción:

"... i' n'aggio amate parecchie,
ch'assa' piú fredde d'amor l'ho trovate,
che s'elle fosser di cent'anni vecchie" (1).

Y tal vez, asqueado de las mujeres, quiso probar también "lo masculino". Pero poca suerte tuvo también en sus soeces amores sodomíticos: tuvo una baja pasión por un tal Lano (acaso aquel Arcolano di Squarcia que Dante colocó entre los despilfarradores) (2), pero parece que no fué correspondido como pretendía; amó además a un tal Corso di Corzano, para el cual escribió también un soneto de vehementes celos, y tal vez a aquel Ciampolino que luego cubrió de improperios. Los padres, acaso para distraerlo de tantas bajezas, le dieron esposa, pero ni con ésta quedó conforme:

"......... mi fu dato
per mia ristorazion moglie, che garre
da anzi dí 'nfin al cielo stellato,
e 'l su' garrir paion mille chitarre" (3).

A más de chillona era fea y también coqueta:

"Quando mie don' esce la man del letto,
che non s'ha post' ancor del fattbello,
non ha nel mondo si laido vasello.
che, lungo lei, non paresse un diletto;
cosí ha 'l viso di belleze netto" (4).

Y por añadidura tenía el defecto (o la virtud) que más molestaba a Cecco despilfarrador: era parsimoniosa y lo exhortaba a hacer economías (5). A pesar de todo,

(1) Son. LXIX, 9-11 — Yo amé a muchísimas, pero las encontré mucho más frías que si hubiesen sido viejas de cien años.
(2) Inf. XIII, 120.
(3) Son. XCI, 9-12 — Para consolarme me fué dada una esposa que chilla desde el amanecer hasta el estrellarse del cielo su chillar se parece al de mil guitarras juntas.
(4) Son. LXXII, 1-5 — Cuando por la mañana mi mujer deja la cama, y no se ha puesto aún ni un poco de afeite, no hay en el mundo tan fea figura, que no parezca, a su lado, una delicia; hasta tal punto su cara es limpia de toda belleza.
(5) Son. LXXXIX.

parece que la soportó, habiendo tenido ella seis hijos: cuatro varones y dos mujeres.

A todas estas desventuras buscaba consuelo en el juego, en el vino y en la compañía de libertinos de su misma ralea. Pero ni con éstos tuvo suerte, si es cierto lo que narra Boccaccio de aquel digno compañero, Cecco di Fortarrigo, el cual una vez, en Buonconvento, despojó a Cecco del dinero y de los vestidos y luego lo denunció por ladrón (1). Y otro disoluto muy amigo de él, Ciampolino, lo traicionó en forma tal que el amor se le trocó en odio igual.

No ha de causar estupor, pues, si llevando una vida semejante junto con camaradas de tal calaña, tuvo que vérselas a menudo con la justicia, ora por deserción, ora por tumultos nocturnos, ora por desacato a los alguaciles, ora por riñas: una vez fué también desterrado de Siena no sabemos por qué delito. Y no ha de extrañar si él, con semejante vida y semejante carácter, fué desdichado.

Es dominado por una disconformidad zahiriente, que no perdona a nadie. Disconformidad que rebosa en rencor y furor; irrisión que se trueca en sarcasmo y grosería. Está descontento de todos — y también de sí mismo. Odia a todos — a excepción de sí mismo. El también es pesimista respecto a los hombres, como lo era Jacopone, mas por razones totalmente distintas Jacopone ve en el hombre a la futura carroña agusanada y se indigna porque los vivos no piensan en Dios; Cecco tiene en mal concepto a los que lo rodean porque no consigue de ellos lo que ansía para su placer terrenal. Dadle dinero y mujeres a su antojo y adiós pesimismo.

Su dolor no es ni elevado ni noble: más es cólera y rencor que pena. Su melancolía no es la acongojada tristeza de los espíritus delicados, sino el despechado resentimiento del epicúreo arruinado. Cecco es un sensual que

(1) Decam. IX, 4.

quiere divertirse y gozar. Su ansia insatisfecha de goces vulgares suscita en él una rabia que no es indignación, un desden que no nace de un elevado pensamiento, un deseo de la destrucción del mundo que nada tiene que ver con la negación de los místicos y las visiones de los apocalípticos.

Por esto su obra —sonetos de amor en su gran mayoría — es en cambio el poema del odio y del desprecio. Ni la Becchina de triste fama es por él realmente amada. Se muere por el deseo de poseerla, pero no la ama. Se advierte — exceptuados los fríos cumplidos literarios tomados de la escuela en boga — el bramido de la lujuria y no el suspiro de la adoración. Es un amor hecho de terco capricho, de rabia, de lascivia, que se asemeja terriblemente al odio.

Y a todos los demás los odia, y por motivos bajos. Al padre lo odia porque no le da dinero; a la madre la odia porque no le da dinero; a la mujer la odia porque no le da dinero; odia a Mino Zappa porque sospecha que le quita lo suyo; odia a Becchina porque no se le entrega sin dinero; odia a Dante porque le ha reprochado su mal vivir; odia al mundo entero porque él, Cecco, padece la carestía de hembras ardorosas y de florines sonantes.

Igual que Jacopone y Cavalcanti, piensa a menudo en la muerte — aunque debiera llevarle al infierno — y alude a veces a propósitos de suicidio. Pero no hay que tomarlo demasiado en serio: no se mata porque teme al pecado, según dice (1), pero en realidad porque el padre es viejo y rico y espera la herencia que acabe con sus penas (2). Toda su desesperación nace de la pobreza, todo su odio es contra la pobreza, toda su mortificación trae origen de la pobreza. Este contemporáneo de los Frailecillos y de los Espirituales, que luchaban hasta contra el Papa para salvar el derecho de ser pobres, es el más radical antifranciscano del siglo.

(1) Son. LVI.
(2) Son. CIV.

Sólo una cosa, en apariencia, lo salva: su sinceridad. El a todos desprecia y censura, pero también a sí mismo. No oculta sus vergüenzas. Su libro es una confesion. Confiesa ser loco. (1), bebedor, jugador y mujeriego (2), admite haber practicado la usura (3) y ser un cobarde (4). Lo confiesa todo, pero no es la suya una confesión para enmendarse, sino dictada por una mezcla turbia de cinismo, vanidad literaria y tal vez masoquismo. Carece del sentido del pecado y así lo reconoce:

"Or mi paresse almeno pur far male!" (5).

La suya es una confesión sin remordimientos; no es la confesión cristiana, purificada por el arrepentimiento.

Y, a pesar de todo, ese loco mal nacido tuvo la simpatía del más alto espíritu de su tiempo. Dante lo conoció, casi seguramente, en 1288, en la guerra contra los gibelinos de Arezzo, y, atraído quizá por aquella extravagante naturaleza, no lo olvidó jamás. El que supo escribir los sonetos en contra de Forese, debía ser capaz de apreciar la genialidad aun en un bribón.

En 1291 le envió su soneto "Oltre la spera che più larga gira" y Cecco se lo agradeció acusándolo de contradición (6). Tan en serio tomó Dante la acusación que le contestó, sin nombrarlo, en la "Vita Nuova" y el "Convivio".

Parece que en otra oportunidad Dante le aconsejara de terminar con Becchina, exhortándolo a más elevados asuntos, pero Cecco le contestó bromeando irónicamente (7).

Por fin Alighieri, tal vez asqueado de la vida igno-

(1) Son. XIX, XCV.
(2) Son. LXXIII, XCIX.
(3) Son. LXIX.
(4) Son. LVIII, LIX.
(5) Son. LXXX, 38. — ¡Oh! pudiera por lo menos reconocer que hago mal!
(6) Son. CXXXVI.
(7) "Vita Nova", 41; "Convivio", III, 4.

miniosa de Cecco, dirigió a éste un soneto de reproche, al cual el puntilloso poeta de Siena respondió, como es sabido, con impetuosa vulgaridad, no carente, empero, de ingeniosa gallardía (1). Desde entonces Dante no se ocupó más de él y al soneto bestial contestó un tal Guido Taviani.

Queda el hecho de que el amigo de Cavalcanti intentó ser también amigo de Angiolieri: le envió unos versos suyos, le dió buenos consejos y tuvo la esperanza de que sus reproches lo enmendaran. Esto demuestra que le interesaba. Es que Dante, con la generosidad del genio, había advertido lo mejor que en Cecco existía: el estro poético y el vigor del artista.

2. *El artista*

Y Dante no se equivocaba. Entendía de arte un poco más que ciertos modernos compiladores de manuales que colocan a Angiolieri en el montón, con otros rimadores burlescos y jocosos de aquel tiempo.

Comparad los sonetos de Cecco con los de Folgore o de Pieracció Tedaldi — que ya están entre los mejores — y notaréis en seguida la diferencia.

Para él la poesía no es — o por lo menos no siempre lo es — un agradable ejercicio literario para alegrar a las comitivas. Es, en cambio, realmente un desahogo, un desquite violento. Al no desahogarse, estallaría. Por esto sus cuartetos y tercetos más felices arrancan de las entrañas y no sólo del cerebro, advirtiéndose en ellos el calor de la vida. No saldrán del corazón; procederán de órganos menos nobles —del hígado que segrega la bilis, del estómago a medio llenar, de los genitales insatisfechos — pero no son, por lo menos, flojos alambicamientos de la memoria.

(1) Son. CXXXVII.

Cecco es infeliz y se considera más desdichado de lo que es: para vengarse de su suerte no tiene más poder que su talento de rimador y lo emplea.

"Chi canta per amore e chi per rabbia
chi canta per scacciar malinconia" (1).

Casi nunca Cecco canta por amor, pero a menudo por melancolía y de rabia; pero más aún para dar expresión y armas al odio que lo envenena. Canta para no apuñalear; canta para olvidar; canta para morder al que lo molesta.

El odio no es una musa noble, pero, al final de cuentas, es siempre más propicio al arte que la imitación y el candil. La poesía de Cecco es una réplica punzante, airada y burlona al destino. Se siente rebajado y quiere rebajar; se siente puerco y quiere emporcar; se siente despreciable y quiere despreciar. La materia de sus versos — en que está en realidad su misma vida — es decididamente innoble, pero el poeta logra darle, de cuando en cuando, una forma de arte, es decir, ennoblecerla.

No siempre, es cierto: sobre sus 2100 versos de que se componen sus 150 sonetos, habrá en total un centenar en que se gusta la fluente facilidad y la eficacia inmediata de la verdadera poesía. Son pocos y son muchos: rimadores más célebres que él no pueden jactarse de una cantidad semejante.

No es ignorante, pero tampoco libresco. Sus imágenes no son las habituales rameras que se encuentran por todas las veredas poéticas: son novedosas y vivas, extraídas integralmente de la experiencia personal y directa, y dotadas a menudo de una fuerza pintoresca que hace olvidar la tosquedad del lenguaje o la vulgaridad del sentimiento. Nada más común que el frenesí del amante que

(1) Unos cantan por amor, otros por rabia — otros para ahuyentar la melancolía.

no logra ver a su amada; pero he aquí que Cecco consigue expresarlo de un modo novedoso:

> "Qualunque giorno non veggio 'l mi' amore
> la notte come serpe mi travollo,
> e sí mi giro, che paio un bigollo,
> tanta é la pena che sente 'l meo core.
> Parmi la notte ben cento mili'ore,
> dicendo: — Dio, sará ma' dí, vedrollo?
> e tanto piango, che tutto m'immollo,
> ch'alcuna cosa m'aleggia 'l dolore" (1).

El tono resentido de la agitación está expresado aquí por las palabras "travollo" y "bigollo", pero la novedad está también en los símiles — la serpiente herida que se enrosca, el trompo que gira — y en aquella ansiosa pregunta: "¡Dios!" ¿cuándo será día?" Y el llanto no desciende en ríos petrarquescos a mojar los ojos o a empapar de metafórico rocío la almohada, sino que es visto con realismo, según el efecto verdadero que produce: "todo me empapo".

Cecco sabe ver a los hombres y las cosas a su manera, fuera de todo convencionalismo. El retrato del viejo Angiolieri está tallado en un tronco de encina con el buril del odio, pero es inolvidable:

> "I' ho un padre sí complessionato,
> che, s'e' gollasse pur pezze bagnate,
> sí l'avrebe' anz' ismaltit' e gittate,
> ch'un altro bella carne di castrato" (2).

---

(1) Son. LIV, 1-8 — Siempre que no veo a mi amada, paso la noche enroscándome como una serpiente y doy vueltas y más vueltas como si fuera un trompo, tan grande es la pena que siente mi corazón. — La noche me parece durar cien mil horas, y voy preguntándome: — ¡Oh Dios! ¿llegará el día? ¿lo veré? — y lloro tanto que me empapo todo, y nada alivia mi dolor.

(2) Son. CIII, 1-4 — Yo tengo un padre de complexión tal que, aunque tragara trapos mojados, los digeriría y evacuaría como otro pudiera hacerlo con un lindo pedazo de carne de capón.

"ch'egli ha su' cuoio sí 'nferigno e duro,
che, chi per torre al ciel volesse gire,
in lui fondar si converrebbe il muro" (1).

....

"ch'e' vive fresco e razza com' un toro" (2).

Sumamente feliz es en la invectiva: está de más recordar el soneto en contra de Dante, pero véase el augurio bestial que envía a Corso di Corzano:

"E facciavi mugghiare a tutte l'ore
del giorno, come mugghia bue ed orso,
e' come l'ebbro bee a sorso a sorso
il vin, vi facci ber foco e martore" (3).

Y la invectiva a Mino Zeppa:

"Or ti va' 'impicca, sozzo pazzo cotto" (4);

con el final del soneto que es imposible transcribir.

He aquí como en pocos trazos describe el ímpetu de la lujuria:

"L'altrier sí mi ferio una tal ticca,
ch'andar mi fece a madonna di corsa:
andava e ritornava com'un' orsa,
che va arrabbiando e 'n luogo non si ficca" (5).

Y sabe hallar metáforas novedosas para quejarse de su eterna penuria de dinero:

(1) Son. CV, 12-14 — porque él posee una piel tan ferina y dura que si alguien quisiera subir al cielo por medio de una torre, le convendría construir en él sus cimientos.
(2) Son. CVII, 3 — pues él vive fresco y escarba como un toro.
(3) Son. CXXIII, 5-8 — Y os haga mugir todas las horas del día, como muge un buey o un oso, y os haga beber fuego y tormento como el ebrio bebe sorbo tras sorbo el vino.
(4) Son. CXXXIII, 7 — Ahora, ahórcate de una vez, puerco, loco, borracho.
(5) Son. LXI, 1-4 — Anteayer fui presa de tan fuerte deseo que tuve que recurrir de prisa a una mujer: iba y volvía como una osa que va rabiando y no encuentra lugar donde meterse.

"a dir che canti o che soni la piva,
niente mi vale senza lo ritondo" (1);

"poi che la povertá mi tén a scola,
madonna m'ha piú a vile, ch'un muscione" (2);

I'son sí magro, che quasi traluco,
de la persona no, ma de l'avere" (3).

Y el que carece de dinero puede decir:

"—Io nacqui come fungo a' tuoni e venti!—" (4).

Sabe remozar también los viejos dictados de la sabiduría popular, con trazos tomados de la vida:

"Chi de l'altrui farina fa lasagne,
il su' castel non ha muro né fosso" (5).

Extrae de la realidad también las imágenes destinadas a expresar la alegría del que sale de pena o fatiga: quitarse del mundo para escaparse a un dolor demasiado agudo sería tan fácil como a uno que

"avesse tutto 'l dí marmo segato,
il bever un bicchier di vernaccino" (6).

Y si el amor entrara en Lucifer

"la vita sua saria piú gioiosa,
che non rubaldo a l'uscita del verno" (7).

---

(1) Son. LXXXV, 3-4 — al decir que cante o que toque el pífano, de nada me vale sin lo redondo.
(2) Son. LXXVIII, 3-4 — desde que la pobreza me tiene en su escuela, la mujer me desprecia más que a un viejo reblandecido.
(3) Son. LXXXII, 1, CX, 1. — Soy tan magro que me he vuelto casi transparente, no de la persona sino de la bolsa.
(4) Son. LXXIV, 14. — Yo nací como un hongo entre truenos y vientos.
(5) Son. CXLIX, 1-2 — Del que con harina ajena hace lasañas, el castillo no tiene muralla ni foso.
(6) Son. XX, 7-8 — habiendo todo el día aserrado mármoles, bebiera una copa de garnacha.
(7) Son. XLIII, 13-14 — su vida habría sido más alegre que un melandrín al terminar del invierno.

Resentidas también las expresiones del temor y del odio ajeno. De Becchina dice que

> "... **or non ha piú speme né disio**
> che di vedermil tranat' ad un fosso" (1);

y de sí mismo, al pensar en un peligro,

> "si dardellava tutto a dente a dente" (2).

Ni le falta una brevedad tan expresiva que le permite pintar un carácter o un estado de ánimo en un solo verso:

> "—Oncia di carne, libra di malizia;" (3);
> "di gio' mi vesto, di noia mi spoglio" (4).

Es en estos relámpagos de felicidad expresiva que hay que buscar el genio poético de Cecco y no en esos dos o tres sonetos que se arrastran en todas las antologías: aquél en que se mofa de Neri Picciolino, que no vale mucho más que los retratos satíricos de sus émulos, o aquel famoso desfile de deseos incendiarios y homicidas en que el poeta se da aires de Nerón y de Calígula, siendo en cambio un juego literario que acaba con el ensueño y la risa de Don Juan.

Más está él donde condensa su quejumbrosa tristeza, como en el célebre soneto:

> "La stremitá mi richér per figliuolo,
> ed i' l'appello ben per madre mia;
> e 'ngenerato fu'dal fitto duolo,
> e la mia bália fu malinconía,

(1) Son. XLIX, 5-6 — y ahora no tiene otra esperanza ni deseo que de verme arrastrado en un pozo.
(2) Son. LVII, 11 — se estremecía todo, dando diente con diente.
(3) Son. XXX, 1 — Onza de carne, libra de malicia.
(4) Son LVII, 5 — Por alegría me visto, por aburrimiento me desvisto.

e le mie fasce si fur d'un lenzuolo,
che volgarment' ha home ricardia' (1).

Pero también éste, después de su comienzo grave y triste, termina con bufonadas sobre la mujer que chilla y sobre la imbecilidad del que se casa dos veces.

Sin embargo, aunque el arte de Angiolieri no sea puro ni perfecto, es a veces arte auténtico. Su valor no estriba sólo en el hecho de ser el documento de un alma depravada y de una época de fuertes contrastes espirituales, sino especialmente en sus ásperas modulaciones y sus personales resonancias. El espíritu descontento y agresivo de Cecco se ha volcado, por momentos, en las palabras y las imágenes, dándoles un colorido que dista mucho de ser rico y armonioso, pero que es inconfundible. La atención siempre mayor que los modernos prestan a estos sonetos no procede tan sólo de la página arcaica y levemente dialectal del lenguaje o de las monótonas vicisitudes de Cecco. Algo tiene que ver en ella la abundancia de las expresiones impetuosas y humorísticas y es allí donde nos enfrentamos con el artista: instintivo y plebeyo, pero rico en recursos y en sorprendentes aciertos.

También la técnica contribuye a darle una fisonomía propia: como por ejemplo la frecuencia de las palabras incompletas. Todas aquellas palabras truncas y entrecortadas dan un poco la impresión viva del hablar rápido del iracundo. que no forma bien las sílabas y se come en el furor la mitad de las palabras. A veces resulta de ello una crepitación de sonidos, sobrepuestos y en pugna entre sí, que sin ser la dulce música alargada de ciertos poetas, da sin embargo la idea del chillar y del imprecar. Aquella concitación le quita toda apacible armoniosidad, pero le confiere escorzos y arrebatos eficaces.

Nótese, además, en él el gusto por las palabras hiper-

(1) Son. XCI, 1-6 — La miseria me quiere por hijo, y yo la llamo mi madre; y fui concebido por un agudo dolor, y mi nodriza fué la melancolía, y mis fajas fueron hechas de una tela que vulgarmente se llama aburrimiento.

bólicas, transformadas por prefijos que las refuerzan y las fuerzan — *tras-amare* (por amar apasionadamente), *dis-grato* (por ingrato y desagradable), *dis-naturato* (desnaturalizado), *stra-volentieri* (de muy buena gana) — casi como si sintiera la necesidad de forzar la mano y le parecieran demasiado débiles los términos corrientes.

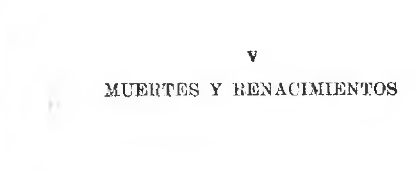
Su musa tiende a la exageración, como la romántica. Y, en efecto, se le puede llamar el primer romántico de la literatura italiana. Antes que Rousseau, se complugo en exponer al público sus vergüenzas; antes que Víctor Hugo, mezcló en la misma composición lo trágico y lo bufonesco; antes que Moore y Schiller, renegó de los afectos de la familia. Un romántico, desde luego, en embrión y que se asemeja a los grandes románticos como un ministril puede asemejarse a Beethoven.

Es un guitarrista trotamundos que, a pesar de ser hábil, no logra sostenerse por mucho tiempo en la cuerda patética ni en la diabólica y de repente termina en una carcajada. Comienza, a veces, como Werther, pero concluye casi siempre como Stenterello (1).

Cuando quiere imitar a los poetas del "dolce stil nuovo" no alcanza a tomar en serio los motivos de la escuela y, a veces, quiéralo o no, cae en la parodia. El también, como Cavalcanti, se queja, pero no por las refinadas razones del "eros" filosófico. Se queja de cosas reales, de reales ausencias, de desventuras concretas: de la mujer que se le niega, del padre que no le da florines, de los amigos que lo traicionan. El sufre por las mismas cosas por las cuales sufre Jacopone. Pero el de Siena sufre porque quiere tenerlas y no puede; el de Todi sufre porque las tuvo y ahora las odia como obstáculos a la salvación.

De estos tres primeros poetas que anteceden y preparan a Dante, cada uno tiene su papel: Guido representa la suavidad lacrimosa de la "Vita Nuova", Jacopone el amor a la Virgen en el "Paraíso", Cecco la rabiosa jocosidad de los diablos del "Infierno".

(1) Personaje de las farsas florentinas (N. del T.)



V

MUERTES Y RENACIMIENTOS

La victoriosa floración de la literatura iltaliana maduró y reventó en el Trescientos. Un siglo antes tuvo viñedos robustos con hojas tiernas anticipadoras de brotes repletos de jugo y espinas afiladas, pero no podía envanecerse de una supremacía sobre las demás literaturas; en el Trescientos conquistó, casi de repente, su duradero primado sobre toda Europa.

Grandísimo y dramático fué el siglo XIV, especialmente en Italia. Si al Quinientos se le llamó "siglo de oro", yo llamaría el Trescientos el "siglo de fuego" — de ese fuego, quiero decir, que vence también al oro, pues lo funde.

A primera vista parece un siglo de agonías, separaciones y putrefacciones. Para la Iglesia se abrió con el gran jubileo de 1300 que llevó a Roma a dos millones de romeros y fué como una emigración de pueblos hacia el trono de Pedro. En 1302, Bonifacio VIII publicó esa bula "Unam Sanctam" que pareció y quedó la "magna charta" de la teocracia, la proclamación del Pontífice como soberano de los príncipes y reyes, por encima del emperador mismo.

El Papa podía ser visto desde lejos cual un monarca gigante que hubiera convocado en su metrópolis a turbas de súbditos genuflexos y suplicantes, mientras se

aprestara a concretar los frutos de una disputada pero decisiva victoria en un grandioso y nuevo estatuto. Resultó todo lo contrario.

La bula "Unam Sanctam" tuvo por respuesta el año siguiente (1303) la bofetada de Anagni; y en 1309 la "esclavitud babilónica", es decir el abandono de Roma, con los papas de Aviñón reducidos a poco más que capellanes del rey de Francia. En 1377, Santa Catalina logra hacer volver a Gregorio XI a Roma, pero es un breve consuelo; en 1378 estalla el gran Cisma de Occidente que durante treinta y nueve años quebrantará y atormentará a la cristiandad. El siglo que se había abierto con la comunión general de los fieles en Roma y con Roma, se cerraba con la vergüenza de los antipapas, con la escisión de los Estados y los pueblos cristianos. Había afirmado, en sus comienzos, la unidad y la soberanía de la Iglesia, y concluyó con las rebelaciones de Wiclef y Huss contra la autoridad de Roma.

Una ruina parecida toca, en el mismo siglo, al Imperio. La bajada de Arrigo VII a Italia (1310) pareció, al principio, un triunfo, más aun el resurgimiento de la mística y la realidad del Imperio.

Fueron suficientes dos años de heroicas mas inhábiles tentativas para demostrar la inutilidad de la empresa. La muerte de Arrigo en Buonconvento (1313) marca simbólicamente el fin del mito imperial, por lo menos en lo que a Italia se refiere. También Carlos IV descenderá en 1354 a Italia, pero sólo para el doble rito de la coronación; luego se ocupará de Alemania, más bien de su Bohemia. Su sucesor, el inepto y desdichado Wenceslao, no baja a Italia; en 1395 es encarcelado en Praga, en 1397 es prisionero en Viena, en 1400 es depuesto.

Ni escapan a esos revolvimientos los adversarios de la Iglesia y del Imperio: las libres Comunas de Italia. Algunas, como Milán, se han transformado ya en Señorías; otras, como Florencia, son paulatinamente presa de prín-

cipes extranjeros o de demagogos incautos o de astutos magnates.

Decaimientos y descomposiciones advertimos también en el mundo del espíritu; ante la ascensión de las clases burguesas ricas y prepotentes, se disuelve el ideal caballeresco, se descoloran las flores del amor cortés. La escolástica, que en el siglo XIII había creado su extrema y mayor obra maestra con la "Suma" de Santo Tomás, comienza ahora a dudar de sí misma con Duns Scoto, a diluirse en el empirismo nominalista con Occam, a precipitarse en el escepticismo con Nicolás de Autrecourt.

Los pilares que sostenían el templo unitario de la Cristiandad se inclinan y ceden: la unidad de la fe y de la disciplina, que es la Iglesia; la unidad de la jerarquía y del orden, que es el Imperio; la unidad del pensamiento y del método, que es la Escolástica. El Trescientos se presenta, desde lejos, como el Santo Sepulcro de la Edad Media.

Pero si miramos con mayor atención veremos salir de aquel sepulcro —como rosas de las tumbas de los santos— brotes y sarmientos de nueva vida, y ramas germinantes que se tornarán, con el tiempo, árboles de venerable majestuosidad.

La decadencia del Papado hace sentir, por doquiera, más agudo el deseo, la necesidad, el anhelo de una reforma de la Iglesia. Santos y teólogos, monjes y místicos, poetas y prosadores, Joaquinitas y Hermanos del Libre Espíritu, Frailecillos y Espirituales, todos reconocen y proclaman la necesidad de dicha reforma. Deberá pasar más de otro siglo de rebeliones y tentativas; luego, en el Quinientos, la Iglesia realizará por fin la tan invocada y esperada reforma como réplica y dique contra la magna ofensiva luterana.

Cae y decae el Imperio; a las libres Comunas les suceden las Señorías. Pero, en compensación, se forma y se afirma un sentimiento de la unidad de Italia contra

las supercherías ultramontanas y el individualismo municipal. Cola de Rienzo no sueña solamente con el resurgimiento de la República Romana, sino que convoca y exhorta a todas las ciudades italianas a fin de unirlas en un solo haz contra los bárbaros. La idea de Roma, que nunca se había apagado en Italia, ni en los siglos más silenciosos y desiertos de la alta Edad Media, levanta llamas de un fuego nuevo durante todo el siglo. Dante quiere reformar la Iglesia de Roma y devolver, al mismo tiempo, a Roma la sede del Imperio; Petrarca consagra todo un poema a la gesta santa de la antigua Roma, se acalora por completo con la locura heroica de Cola de Rienzo y quiere ser coronado poeta en el Capitolio; Santa Catalina no encuentra paz ni sosiego hasta no haber llevado nuevamente al Papa a Roma. Se alejan las altas sombras germánicas de Carlos, Otón y Federico, mientras resurgen aquellos sentimientos y mitos que más tarde harán de Italia una gran nación y de Roma la metrópoli de un nuevo Imperio.

Palidece y se amortigua la Caballería aun en sus creaciones literarias: la "chanson de geste" y la lírica del amor cortés. Pero precisamente en el Trescientos, en reemplazo de la epopeya cristiana y militar, surgió aquel realismo ingenioso y franco que dará luego sus jugosos frutos desde el "Decamerón" hasta la novela del Ochocientos, y, lo que más importa, al embeleso por la leyenda caballeresca se sustituyó, por obra de Compagni y de Villani, la varonil seriedad de la historia humana.

Y en el Trescientos el genio de Francisco Petrarca logra extraer de la lírica de los provenzales aquella dulcísima moderna poesía de amor y de dolor de que se han alimentado las almas y las literaturas de Europa hasta el siglo XIX. Y con Petrarca y Boccaccio empiezan de nuevo a brillar, con más divina claridad, los héroes y poetas de la Antigüedad: la "chanson de geste" se vuelve a cantar por cantores ambulantes para transformarse, más tarde, en la genial diversión de artistas

maliciosos y perfectos, pero mientras tanto el Trescientos confía al siglo venidero las puras primicias del Humanismo.

Tambalea y se hiende el edificio vertical de la Escolástica, pero ahí cerca se levantan y agrandan dos nuevas moradas del espíritu: el laboratorio de las ciencias físicas —con Nicolás d'Oresme, el cardenal D'Ailly y Alberto de Sajonia— y la etérea torre de la mística, habitada por Meister Eckart, Ruysbroeck, Tauler, Suso, nuestra Catalina de Fontebranda. Los hombres renuncian a la empresa de constreñir lo divino y lo inefable entre las tenacitas demasiado humanas de la razón, pero, en compensación, saben sondear mejor el universo visible y aproximarse con mayor intimidad al Creador: no para perderse en notomías dialécticas, sino para amarle, poseerle, juntarse con El.

A cada decadencia corresponde, pues, un renacimiento; cada desecación es acompañada por un promisorio retoñar. Y es a esta labor de substitución y resurrección que han puesto mano y han dado aliento los grandes escritores italianos del Trescientos.

Petrarca crea la nueva poesía y preludia el Renacimiento; Boccaccio y Sacchetti inician las nuevas formas de la literatura narrativa; Compagni realiza el primer ensayo de historia como arte y meditación al mismo tiempo; Catalina encarna el anhelo de los santos por una reforma de la Iglesia y una más efectiva unión con Dios.

Dante, en el umbral del siglo, parece que quiere salvar todo lo que amenaza ruina: renovar la Iglesia, restaurar el Imperio, sublimar la Escolástica en la poesía. Sansón a la inversa, el gigante florentino sostiene con las espaldas encorvadas las columnas del gran templo medieval que comienzan a temblar e inclinarse. En realidad, él también tiene la mirada puesta en el futuro: espera al Espíritu Santo que fundará una nueva Iglesia y, más allá de la fortificada y luminosa ciudadela

de Santo Tomás, avanza hacia las fuentes y los torrentes de San Agustín, San Pedro Damiani, Joaquín da Fiore y San Bonaventura.

El está, titánico juez y vidente, entre dos mundos igualmente dignos de él: un mundo que va tiñéndose de un rojizo color crepuscular y otro que ya resplandece en un incendio duradero.

Y ama a los dos: al uno con la melancolía del recuerdo y la congoja del pesar; al otro con el temblor de la esperanza y la impaciencia de la expectación. En él se encarnó de verdad el siglo preñado y tumultuario — poblado de tumbas como el *Infierno*, pero alegre de promesas como el *Purgatorio*, exultante de luces y éxtasis como el *Paraíso*.

VI

DANTE

1. *Las dos vidas*

Durante de Alighiero, mejor conocido por Dante, se asomó a la juventud con todos los apetitos de un hombre de noble clase. Hasta pasada "la mitad del camino de nuestra vida" fué, al mismo tiempo, un cumplido hidalgo del Doscientos y uno de los primeros ejemplares del hombre universal del Cuatrocientos.

Estamos demasiado acostumbrados a un Dante anciano y tétrico, que es —y no siempre— el del destierro en adelante. Pero desde 1283 —primer saludo de Beatriz, anterior a las rimas— hasta 1301 —partida hacia la corte de Bonifacio— todo le sonrió, se probó en todo, en todo tuvo éxito.

Inmejorables los auspicios. Su antecesor más antiguo conocido, el padre de Cacciaguida, se llamó Adán, y él personificó admirablemente, en su mayor obra, el género humano. Su madre se llamaba Bella — y él fué siempre, desde la infancia a la cumbre del Paraíso, amador y creador de belleza. El apellido de la familia procedía, probablemente, del latín "aliger", y él supo, en alas de la poesía, volar hasta el regazo luminoso de Dios. Al bautizarle, le impusieron el nombre de Durante, que encierra idea de constancia, y él fué obstinado en sus

primeros y elevados amores y tuvo, con toda justicia, esperanza de que su nombre perdurara en los siglos. Nació bajo la constelación de Géminis, a fines de la primavera, y él sabía, como buen astrólogo, que debía a aquella figura estelar lo mejor de sí mismo:

"O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtú, dal quale io riconosco
tutto, qual che si sia, il mio ingegno,
con voi nasceva e s'ascondeva vosco
quegli ch'é padre d'ogni mortal vita,
quand'io senti' di prima l'aere tosco (1);

Tuvo, en fin, la suerte de nacer en Florencia, que él mismo proclama ser el más deleitoso lugar que exista en el mundo (2), "il bello ovile ov'io dormi' agnello" (3).

En Florencia, que era "hija de Roma" (4), y él estaba seguro de tener sangre romana en las venas, es decir de ser uno de aquellos a los que toca dominar al mundo.

Y él se reveló, durante todo el final del siglo, como uno de los señores de la vida, una síntesis de un Fausto joven y de un Fausto rejuvenecido. Este gentilhombre de tez morena y de cabello crespo, de grandes ojos y anchas quijadas, quiso saciar todos los apetitos de su naturaleza de amante, de caballero y de artista.

Iba a caballo por los campos en paz y en guerra, cortejaba a mozas y damas, supo manejar lanza y espada

(1) Paraiso, XXII, 112-117.

Astros gloriosos que el poder divino
impregnó de virtud, yo reconozco
que mi ingenio cual sea está en tu signo.
Con vosotros nació, celóse vosco,
el padre universal de toda vida,
cuando sentí al nacer el aire tosco.
(Traducción de B. Mitre).

(2) "De Vulgari Eloquentia", I, Vi, 3.

(3) "Paraiso", XXV, 5 — el "bello aprisco, en que dormí cordero". (Traducc. de Mitre).

(4) "Convivio", I, III, 4.

en la llanura de Certomondo, y participó, tiempo después, en los mayores consejos de la Comuna. Era, al mismo tiempo, un sabio y un artista: aprendió por sí mismo a escribir en verso y a dibujar, amaba la música y, tal vez, sabía tocar algún instrumento, frecuentaba las escuelas filosóficas de los conventos, componía prosas y poesías en el más dulce vulgar de su patria. Tuvo por guía en la política y en la elocuencia a Brunetto Latini; por amigo y compañero de arte al poeta más gentil de su tiempo: Guido Cavalcanti; y por iniciador en la inteligencia de los colores y de las formas al más grande pintor: Giotto. Y juntamente conoció al Eros platónico y al Eros legítimo: adoró a la niña más perfecta de su ciudad y en los mismos años fué esposo y padre feliz.

Quiso, pues, serlo todo: hombre de caballeresca cortesía, hombre de armas, hombre de arte, hombre de ciencia y de pensamiento, hombre de estado. Todo, en aquel tiempo, le parecía prometido: ser el amador y el amado de un ángel descendido del cielo, volverse el mayor poeta de su tiempo, el amigo de los príncipes, uno de los regidores de la ciudad.

En vano la muerte segaba las criaturas que más predilectas le eran, haciendo el desierto en torno suyo. Era apenas un niño cuando perdió a la madre; luego, en 1286 perdió al padre, en 1290 a Beatriz, en 1293 a Brunetto Latini, en 1295 al príncipe amigo, Carlos Martello; en 1296 al mordaz compañero Forese Donati, en 1300 a Guido Cavalcanti. El mismo había muerto a un enemigo en Campaldino, pero, más tarde, en San Giovanni, había salvado a un niño que estaba por ahogarse y, además, había generado tres o cuatro hijos; así parecían saldadas las cuentas con la muerte.

De todos modos, no le falló su obstinada voluntad de vivir. No abandonó su labor, no interrumpió la ascensión. Seguía velando sobre los libros, ahondando filosofías y teologías, escribiendo sonetos y canciones, ob-

teniendo magistraturas, hablando en los concejos de la Comuna.

Pero con su ida a Roma (octubre de 1301) todo cambia. No transcurren ni veinte años y lo encontramos nuevamente en Ravena, casi viejo, canoso y encorvado, el semblante oscurecido por el color de la tez y la opresión de los pensamientos, caminando solitario por las calles desiertas. El sobresalir de su labio inferior parecería manifestar que tiene al mundo en gran desprecio, pero sus grandes ojos miopes están entornados para ver una vez más el incomparable resplandor de la Trinidad.

Al mirarle, se comprende que ya ninguna esperanza abriga sobre la tierra —sólo de algunos laureles en su patria, quizá— y que está a la expectación de volver a los cielos donde su alta fantasía lo condujera.

¿Quién diría que este viejo precoz, sombrío y encorvado, sea aquel mismo hombre que, no ha muchos años, componía baladas para música, se enamoraba de las mujeres gentiles y piadosas, escribía sonetos burlescos, se extasiaba con cantos y ensueños, y era uno de los más cumplidos caballeros de su Florencia?

Todos saben lo que en el intervalo aconteció. Desde enero de 1302, Dante ya no es uno de los señores de la vida, sino un condenado a muerte. Vive, pero en contra de la voluntad y de los decretos de los cabecillas de su pueblo. Sigue viviendo, mas sin hogar ni patrimonio, alejado de la esposa, de los hijos, de los amigos. Ha vivido, sí, pero como un madero golpeado por las borrascas, a la merced de la complacencia de los príncipes, humillado en la promiscuidad de las cortes, tomado por parásito y mendigo por juglares y gente ordinaria. Ha vivido, pero continuamente errabundo, desterrado, expulsado, expatriado, proscrito y contumaz. El condenado a muerte había logrado vivir, pero sólo a condición de ser obediente y prófugo.

La vida de Dante se presenta, pues, cual un claroscuro titánico: un ancho y derecho camino de luz que se

torna de repente un sendero escarpado, estrecho, fatigoso, a la vera de precipicios y todo entre sombras. Treinta y seis años de esperanza y conquista, seguidos por veinte años de pena, de renuncia, de humillación y de condena.

Contraste terrible solamente para la mirada humana y tan sólo en el orden temporal. En el espiritual todo cambia: la que parecía zona de tinieblas se presenta como una ascensión en la luz más real y refulgente, como un triunfo en el resplandor de una dúplice eternidad.

En el cristiano, la salvación procede del dolor; en el poeta, la grandeza nace de la pérdida y la ausencia. Una vez que lo hubo perdido todo —la primera amada, el primer amigo, la patria, la paz, la mujer, los hijos, la casa, los bienes—, entonces se volvió realmente él, tan sólo entonces pudo ser, purificado, sublimado, santificado, el milagro divino que se llama Dante.

Lo había perdido todo, pero le quedaba lo que más cuenta y más dura: el dolor, el desdén, el saber, la experiencia del arte, la memoria de los hombres, la lumbre de la fe. Había perdido todo lo que nos es exterior y no es realmente nuestro; le había quedado lo que ni la muerte puede quitar. En el fondo de su miseria, Dante descubrió mejor su riqueza infinita y la acrecentó. Desvestido a los ojos del mundo, se cubrió con los vestidos eternos de la poesía y de la gloria. De las mortificaciones supo extraer la vida; de las pérdidas, ganancias incontables; del rebajamiento, nuevos impulsos para subir a las alturas aquellas a que Dios lo había predestinado. Sin la condena, el destierro, la desventura, Dante habría estado en peligro. Si hubiese permanecido en Florencia, en su papel de magistrado y de marido, sin sacudidas ni amarguras, habría continuado, esto sí, escribiendo en rimas y extendiendo tratados filosóficos, pero, tal vez, no habría cumplido nunca el voto juvenil de la última página de la "Vita Nuova" o lo habría cumplido de distinto e inferior modo.

Ciudadano tranquilo en su ciudad, padre contento en

su casa, caballero sedentario sin compromisos ni sujeciones, nunca habría construído a tal altura los tres capiteles de las tres cánticas. No existiría la "Comedia" o no sería la que poseemos. Dante sería, hoy en día, uno de los buenos rimadores toscanos, uno de los más notables prosistas doctrinarios entre el Doscientos y el Trescientos; pero no sería el Alighieri, el único. Los florentinos que reiteradamente le prometieron la muerte, y lo hicieron prófugo y desertado, lo arrastraron, contra sus propósitos, a la victoria de la inmortalidad.

2. *Beatriz*

Pero ni la desventura habría logrado agigantar a Dante si no hubiese habido en su espíritu multiforme vigorosos amores. Primero entre todos, el más sobresaliente e impulsivo, el por Beatriz.

Todos conocen la breve historia de esta aventura terrenal y celestial. En mayo de 1274, Dante niño descubre, por primera vez, a una niña de ocho años cumplidos, vestida de rojo, y en seguida se la figura un ángel, hija de un dios, y trata de verla nuevamente. A los nueve años, en 1283, la encuentra otra vez vestida de blanco, entre dos mujeres, y Beatriz, quizá ya esposa de Simone dei Bardi, se digna saludarlo: los efectos de aquel saludo son tales que Dante se siente otro y comienza a escribir de ella en rima. Luego, con el objeto de ocultar este su amor terrible y sobrehumano, escribe poesías para otras mujeres, y Beatriz le niega el saludo, y al poco tiempo se la hace peor: se mofa de él en una reunión de boda. En junio de 1290, a los veinticuatro años, muere. Después de una última visión, el poeta amador promete escribir de ella lo que de ninguna otra se dijo nunca, y en la postrera parte de su vida cumple con lo prometido. Y, finalmente, encuentra de nuevo a Beatriz en la selva perfumada del Paraíso Terrestre, Eva sin pecado, pronta para acompañarle a la presencia de Dios.

Desde 1283 a 1321, Dante escribió sobre este milagro

hecho mujer, sobre esta mujer hecha compañera e intérprete de los santos, y, sin embargo, ¡qué poco conocemos de ella! Conocemos su historia sobrenatural, los efectos de su mirada, de su indignación, de su risa y de su resplandecer, pero casi nada de su figura y su existencia terrenal. Por el hijo de Dante y por Boccaccio sabemos su apellido y quiénes fueron sus padres; por los documentos el nombre del marido, de los hermanos y de las hermanas.

De su extraordinaria hermosura conocemos la fuerza y la influencia, pero nos cuesta trabajo verla. El que la adoró en el infierno de Florencia y en los cielos del Paraíso sólo dos elementos menciona de su aspecto carnal. Nos dice que era de "colorido pálido casi como de amor" (1), mejor aún parecido al "color de las perlas" (2), y que sus ojos eran verdes (3). No es gran cosa por cierto, pero lo suficiente para hacernos vislumbrar por las calles angostas de la antigua Florencia, dominadas y oscurecidas por las torres feudales, la figura delicadísima de la joven dama que en sus pupilas tenía reflejos de hojas primaverales recién nacidas y en su tez aquel color de perla, anunciador de la sensibilidad de su alma y, tal vez, de aquel mal misterioso que en tan prematura edad la hizo volver a la tierra y ascender al cielo.

Dante, realista frente al mal, no ve ni quiere hacer ver otra cosa en los seres perfectos que el mero espíritu. Beatriz es para él una potencia de amor, que endiosa,

(1) "Vita Nuova", XXXVI, 1.
(2) "Vita Nuova", XIX, 11.
(3) En el "Purgatorio", XXXI, 116-117, las 4 ninfas dicen a Dante:

"posto t'avem dinanzi a li smeraldi
ond'Amor già ti trasse le sue armi"

("ya tienes ante ti las esmeraldas por las cuales Amor te dirigió sus armas").

A juicio de los comentaristas, el P. alude aquí de modo genérico a la luminosidad de los ojos de Beatriz, pero en los otros dos puntos del "Purgatorio" (VII, 75 y XXIX, 125) en que se halla la palabra "smeraldo" — y son los únicos en toda la obra de D. — aquella está siempre por "verde".

Y de predilección de Beatriz por el verde tenemos una prueba al aparecérsele "cinta de oliva... bajo un verde manto" ("Purg." XXX, 81-82).

una guía hacia el amor divino, es el Amor mismo —el Amor que es amado—. Y el Amor, cual verdadero dios, no tiene facciones definidas. Tal vez, Beatriz no era tampoco hermosa, según la acepción corriente, carnal y sensual, de la palabra. El poder extremo del amor es el de transfigurar al ser amado, cualquiera que sea, al sólo mirarlo. Todos, aun los de ánimo menos noble, saben, y demasiado fácil es, admirar un lindo cuerpo. La sobrehumana belleza de las amadas es, muy a menudo, creación de los amantes: nada adoramos más que la obra por nosotros nuevamente modelada. En el amor de los poetas hay, a veces, un fermento de paternidad y una complacencia de artífice.

Dante describe admirablemente este proceso de transfiguración y lo conocía, quizá por propia experiencia. Recuérdese el sueño misterioso de la "mujer, balbuciente" en el "Purgatorio". Ella es tartamuda, renga, manca, de rostro lívido: no puede hablar con prontitud, no puede caminar libremente, no tiene manos para acariciar, no tiene el alegre color de la salud. Sin embargo, basta que Dante la mire para que el monstruo se vuelva sirena:

"Io la mirava: e come il sol conforta
le fredde membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le facea scorta
la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com'amor vuol, così la colorava.
Poi ch'ella avea il parlar così disciolto,
cominciava a cantar sí che con pena
da lei avrei mio intento rivolto" (1).

---

(1) Purgatorio, XIX, 10-18 — Al mirarla, cual cuerpo entumecido
conforta el sol después de noche fría,
con mi vista, su lengua dió un sonido.
Después de hablar, un talle esbelto erguía,
y cual lo pide amor, vi colorear
su faz que antes marchita embellecía;
su boca una armonía hizo brotar,
y un canto comenzó, tan bien que pena
sería tales notas no escuchar.
(Traducción de Bmé Mitre.)

Es una acabada metamorfosis: la mirada de Dante, como un sol, realiza el milagro. Y la deforme mujer se torna hermosa "cual lo pide amor".

Bien distinto es el caso de Beatriz, a quien el poeta representa como la que, con su sola presencia, troca en alegres a los entristecidos, en buenos a los malvados, en piadosos a los crueles. Pero debe sobreentenderse que ella misma, antes de alcanzar estos triunfos por sus influjos, ha de haber sido transfigurada, digamos aún hermoseada y sublimada, por las miradas solares del Dante de dieciocho años.

Tanto más que este amor, tal como se presenta en la "Vita Nuova", no guarda semejanza con ningún otro. No es el amor sensual corriente, ni el amor pasional de los románticos, es decir violento hasta el delito, ni el amor caballeresco de las cortes y los trovadores, ni, en fin y a pesar de su parecido, el así llamado platónico.

La "Vita Nuova" se presenta a los lectores no obcecados por los lugares comunes del idilio, como una liturgia idolátrica enlazada con un memorial fúnebre. Más que una historia de amor, parece un relato penoso de tormentos y muertes. Está hecha, desde el principio al fin, de lágrimas, sollozos, temblores, pasmos y desmayos, enfermedades, visiones pavorosas y misteriosas, apariciones y exequias.

Y el amor de Dante por Beatriz poco o nada tiene en común con el amor real, aunque sea sólo espiritual. El mirarla ennoblece y purifica, pero produce, a menudo, todos los efectos del terror: desmayos, desfallecimientos, crisis de lágrimas y angustias de muerte. Beatriz hace del poeta a veces un santo, a veces un cadáver. Más que el amor, pues, hace pensar en una obsesión, en una posesión (angélica en lugar de diabólica), en un invencible e implacable encantamiento. Dante se parece, por momentos, al súcubo de una semidiosa que tiene el poder, con su sola mirada, ora de deshacerlo en llanto, ora de condenarlo a la agonía.

Aun admitiendo la parte —y muy grande— que co-

rresponde a los convencionalismos del amor cortés y de las modas literarias, es necesario convenir que estamos lejos del amor corriente tal como los hombres lo concibieron y lo conciben.

El amor suele fundarse sobre una igualdad aproximativa de valores, y en cambio tenemos aquí una superioridad inalcanzable de la amada sobre el amante: Beatriz es un ser casi divino, ángel anhelado por los ángeles, y Dante, frente a ella, no es más que una pobre criatura terrenal, temblorosa e implorante.

El amor consiste en el trueque y la rivalidad: cada uno de los dos quiere dar y no ser sobrepujado en generosidad. Aquí, en cambio, es la amada, la cual, aunque sin quererlo directamente, da siempre y lo da todo, mientras el amador, que de ella recibe dones innumerables y admirables, no puede dar otra cosa que una adoración desde lejos y unas alabanzas rimadas. Diríase que en el amor de Dante existiere, tal vez sin que él mismo se dé cuenta, un fondo de pasividad y casi de egoísmo: Beatriz lo vuelve beato y héroe, y él la recompensa sólo con lágrimas y palabras.

Nuestro amor no tolera particiones ni coparticipaciones, aunque sean de naturaleza distinta: florece bajo el signo del tercero excluído. Sabemos, en cambio, que en la misma época del amor narrado en la "Vita Nuova", Beatriz era la esposa de Simone dei Bardi, que Dante era el marido de Gemma Donati, que cortejaba a otras mujeres y para ellas componía versos y, como él mismo lo confiesa, era inclinado a la lujuria.

Sumamente singular y enigmático, pues, este amor dantesco, y tan contrario al que conocemos que ni merece tal nombre. Era, más bien, la veneración religiosa de un pecador por la pureza hecha persona, una forma de idolatría espiritual dirigida hacia un ser que es ya un símbolo —Amor transfigurante— más que una persona humana.

En Dante, la necesidad de admirar y adorar procede, a mi juicio, del disgusto que en su tan sensible alma

debían suscitar aquellos tiempos rudos y fuertes. Por doquiera guerras fratricidas, riñas ciudadanas, voracidad y bestialidad, hombres torpes y soeces, feroces y desesperados. Florencia estaba repleta de usureros, barateros, adúlteros, rufianes, prostitutas y pederastas. El joven Dante trata de evadirse de ese mundo inmundo; y se crea un ídolo angelical que esté por encima de todo lo feo y lo vulgar, un ser que inspire gentileza en medio de la crueldad, que lleve la gracia entre la corrupción, que infunda piedad en medio del odio.

La Beatriz de la "Vida Nueva" es ya, en cierto sentido, la que dominará la "Comedia": el "ángel muy joven" se tornará la compañera de los ángeles y los beatos —la mujer-ángel, maestra y triunfadora. En una palabra: el Amor: antes, el Amor que en la tierra indica y guía al cielo; luego el amor que anima e ilumina los cielos, que conduce hasta muy cerca del trono de Dios.

Entonces se comprende mejor una de las más increíbles originalidades del amor dantesco: el presentimiento y la expectación de la partida de Beatriz de la tierra. Diríase que desde el comienzo Dante previera y casi deseara la muerte de la amada. La idea de esta muerte lo aterra, pero en realidad él la siente como la consagración necesaria de la que no fué hecha para quedar con nosotros, por demasiado distinta, demasiado alta, demasiado pura.

Beatriz es un milagro bajado a la tierra, pero los milagros son rápidos instantes y aunque se hayan personificado en una mujer no pueden permanecer.

Beatriz es angelical, casi divina, y la patria de los ángeles no es la tierra sino el cielo. Ella está aquí como desterrada, y Dios, que la ama, debe abreviar la condena.

A la perfección de Beatriz no falta más que la aureola definitiva de la muerte. El existir en cuerpo humano es un rebajamiento, un castigo, un martirio para esos seres.

Y por esto, mucho antes de que Beatriz muera, Dante se imagina que los ángeles la esperan, afirma que el cielo siente su falta. Todos los amantes anhelan que la mujer amada no muera ni pueda morir. Dante, en cambio, ve en su muerte casi una comprobación de su naturaleza divina, el complemento de su amor. Muerta, Beatriz será todo para él; nadie más que él, aquí abajo, la anhelará y la recordará. Desde lo alto del paraíso será para su poeta lo que no pudo ser en la tierra, su protectora sobrenatural, su propiedad absoluta. Sólo después de la muerte de ella Dante podrá sentir correspondido su amor; sólo cuando su forma perecedera quede ocultada en el sepulcro él podrá poseerla toda para sí, y amarla sin temores y esperar de ella la salvación y la redención. A fin de que Dante pueda más divinamente vivir y afirmar su genio en el poema a ella consagrado, es indispensable que Beatriz muera, que muera pronto, que muera joven. Es indispensable que ella pierda todo rasgo de humanidad, que se substraiga a todo peligro, que se vuelva para siempre incorruptible y destinada solamente a él. No podía darle mayor prueba de amor que morirse. Y con su muerte comienza, realmente para Dante la vida, la vida verdadera, la "vida nueva".

3. *Florencia*

Florencia fué, entre los terrenales, el segundo gran amor de Dante. Beatriz le benefició con morir; Florencia con desterrarlo. La mujer fué recompensada, elevada sobre todas las mujeres; la ciudad no fué perdonada jamás. Beatriz domina en el centro del Paraíso; Florencia tiene fama infame en el Infierno: sobre los ciento ocho condenados nombrados por Dante, veinticinco son florentinos, mientras en el Paraíso, sobre setenta y dos beatos, sólo hay dos floretinos y son dos mujeres: Picarda y Beatriz.

Sin embargo, durante toda su vida, él nunca dejó de

desear y anhelar el retorno a Florencia. No existe otra ciudad en el mundo que haya sido por él tan maldecida y ninguna que haya sido por él tan amada. Su odio se alimentaba del exceso de amor; su amor desbordaba en reproches atroces, en vómitos de improperios. A la par de Catulo, no podía vivir ni con ella ni sin ella. El afecto por su ciudad natal se había en tal forma hecho carne con su misma naturaleza que no podía resignarse a la idea de vivir fuera de sus muros. El, que se proclamaba ciudadano del mundo, que aspiraba a ser ciudadano del Empíreo, tenía en la sangre, insoportable y arraigada, el ansia de vivir en una pequeña ciudad de Toscana, la que él veía cual una "gran aldea".

Era, a su juicio, el foso maldito, el sumidero de todos los pecados, la abastecedora de las simas infernales, la súcuba de Marte y la creación de Satanás, y, sin embargo, varias veces y por todos los medios intentó entrar de nuevo en ella.

Antes, hasta 1304, esperó volver con las armas de los expatriados, mas el disgusto, y tal vez las amenazas, lo indujeron a abandonar a los compañeros. Intentó luego sosegar a sus conciudadanos con la buena conducta, con las obras, con los ruegos: "¿Popule mee, quid feci tibi?" (1) y no le escucharon. En 1311 y 1312 abrigó la esperanza de volver tras los ejércitos de Arrigo VII, más de retirada del débil emperador lo hundió nuevamente en el martirio del destierro.

Dos veces le fué ofrecida la manera de volver, pero no quiso aceptar las sumisiones y actuaciones humillantes que se le imponían. Volver a Florencia, eso sí, mas como triunfador y no cual un suplicante culpable indultado. Volver con las armas en puño, o bien invocado por los florentinos para recibir excusas, recompensas y coronas. Su orgullo no admite los términos medios, los escamoteos legales, las amnistías mortificantes.

Hasta el último momento tuvo la esperanza de tornar

(1) ¡Pueblo mío!, ¡qué te hice? (N. del T.).

exorables a sus conciudadanos y convencerlos de que lo llamaran gloriosamente en fuerza del poema que estaba escribiendo. La "Divina Comedia" era a sus ojos, entre otras cosas, una llave o una catapulta para abrirle de nuevo las puertas de Florencia arrepentida, de Florencia en fiesta, de su Florencia que le hubiere otorgado en el bello San Giovanni el laurel y la hiedra de los poetas.

Hasta los postreros días tuvo y confesó esta presunción ingenua y conmovedora. Pero si Dante se mostraba obstinado en su voluntad de volver, más obstinados eran los florentinos, desagradecidos y sordos hasta el fin. Antes le prometieron la muerte por el fuego; luego, piadosos a su manera, la muerte por el hacha. Para ellos está borrado del libro de los ciudadanos y del de los vivos. Respira aún porque es contumaz y latitante. Están dispuestos a otorgarle, en lugar de la corona, un vestido de llamas o un collar de sangre; nada más.

Dante lo sabe y, sin embargo, nunca desespera de volver, nunca deja de tener esperanza. Juan del Virgilio le ofrece honores en Bolonia, pero él rehusa porque reserva su cabeza, condenada a ser cortada, al laurel que deberán colocarle sus odiados-amados florentinos. Su profética y no falaz soberbia dábale la certidumbre de que habría sido por los siglos la gloria suprema de Florencia, y no lograba entender por qué Florencia debiera persistir en el ostracismo. También por amor a ella, quería ser bendecido nuevamente y coronado en la pila de su bautismo.

Según la lógica superior de los poetas, tenía razón él. Pero desde el punto de vista humano resulta misteriosa esta porfía suya en la voluntad de volver. Los que más había amado en Florencia: padre, madre, Beatriz, Brunetto, Guido habían muerto. Los hijos, y tal vez la mujer, habían acabado por unirse con él en el destierro. Los reducidos bienes de familia habían sido gastados y confiscados. Florencia, a su juicio, estaba poblada sólo por malvados, orgullosos, violentos, avaros y corrumpi-

dos. Estaba repleta de nuevos ricos, de gente nueva, era pésimamente gobernada, sin estabilidad ni justicia: era, en suma, la gran abastecedora del infierno, un pedazo de infierno sobre la tierra. ¿No es extraño, pues, que ansiara tan porfiadamente volver a vivir en ese asilo de toda inmundicia? ¿Tal vez por puntillo, desquite, deseo de venganza? No son verosímiles tales sentimientos en su elevado espíritu.

¿Tal vez por la esperanza de reformarla, gobernarla y dominarla? Por más que Dante creyera en su genio y fuera propenso a las utopías, cuesta trabajo suponer que fuese ingenuo a tal extremo.

Ante todo, yo creo, porque, a pesar de todas las invectivas y los agrios rencores, la amaba desesperadamente, la amaba ciegamente —y el amor no necesita dar razones razonables—. El mismo confiesa que para su placer y su quietud sensual no hay en el mundo un lugar tan apacible como Florencia (1). Además, a pesar de difamarla en su poema, secretamente la admiraba: admiraba esa animosa y laboriosa ciudad que no se doblegaba ni ante los emperadores, que se enriquecía y engrandecía más cada año, que se embellecía con edificios espléndidos que rivalizaban con los antiguos, y que en hermosura y prosperidad había sobrepujado hasta la antigua Roma (2). Imprecaba contra los florentinos, pero se sentía florentino hasta la última gota de sangre. Los florentinos nó se enorgullecían de él, pero él se enorgullecía de su patria en flor.

Luego, y sobre todo, la nostalgia de Florencia era la nostalgia de la feliz juventud: nostalgia de los primeros amores y los primeros amigos, de las primeras esperanzas y las primeras victorias. Era allí, entre aquellos muros, que su genio se había despertado; allí que había cantado sus primeras poesías, allí que había aprendido la doctrina por la cual el hombre se vuelve eterno;

(1) De Vulg. El., I, VI, 3.
(2) Paraíso, XV, 109-111.

allí, en fin, que estaban las tumbas de la madre y de Beatriz, de Latini y de Cavalcanti — allí todas las memorias de su vida bella, de todos sus muertos—.

En Florencia había sido generado en la carne, se había creado en el espíritu —en Florencia quería morir—. En vez ni cadáver pudo volver al "bello aprisco" en que durmió cordero. Ya sólo le quedaba ganarse el derecho de eterna ciudadanía en la patria eterna prometida, con el sello de Cristo, a todos los cristianos.

4. *La misión*

A pesar de estar ligados al recuerdo juvenil de Dante, estos dos amores insuprimibles lo arrastraban hacia extremos opuestos.

El amor por Beatriz se identificó en seguida con el amor al bien, recto camino hacia el amor a Dios; el amor por Florencia iba casi siempre acompañado por arrebatos de cólera o por el anhelo de la gloria mundana. El primero se tornó enteramente celestial; el segundo quedó siempre humano, demasiado humano. Se fusionaron, por momentos, en el odio al pecado. Florencia era una ciudad diabólica en oposición a la ciudad divina: fustigarla era un deber de cristiano además que de ciudadano.

En la parte más alta del espíritu de Dante prevaleció el amor por la patria futura y eterna sobre el afecto por la patria transitoria y perdida. Se quedó florentino en sus raíces, pero todas sus cimas, cual ascendentes llamaradas, buscaban el noveno cielo.

Dante no es un místico —como afirman algunos, poco expertos en términos teológicos— y no tuvo, pues, verdaderas y reales experiencias de una unión premortal con Dios. Pero siempre, por lo menos intelectualmente, aspiró a esa unión, siguiendo la senda trazada por San

Bonaventura. No era un cristiano común, no se conformaba con la comunión pascual, el arrodillarse de todas las semanas, el pío mascullar vespertino y la repetición a flor de labios de las fórmulas catequísticas. Era de los que logran ver lo invisible, de los que sienten más cierto lo sobrenatural que lo natural, de los que saben que la vida comienza después de la muerte. Para él el Paraíso no era una fantasía para usos poéticos y moralizadores, sino una metrópoli de luz y de regocijo, más real que cualquier otra ciudad y en la que abrigaba la firme esperanza de ser admitido por la eternidad. Su concepción del mundo era, como debe serlo en un cristiano de verdad, estrictamente teocéntrica. La pequeña huerta necesita dos soles; pero el universo es gobernado y alumbrado por un único sol, que se manifiesta en tres personas.

Dante es teocéntrico, no cristocéntrico, como otros cristianos. Menciona a Cristo a menudo, pero con frialdad, con el lenguaje rigurosamente teológico o histórico, y nunca con expresiones de verdadero amor, nunca con acentos de ternura. Más de una vez recuerda los sucesos de su vida terrenal, pero de pasada, sin calor de emoción. A menudo alude a su necesaria obra redentora, pero no se advierte en ningún momento ese fuego de ardoroso afecto que en él se enciende en presencia de María y aun de algunos beatos. En Cristo ve más al Dios que al hombre, a la Segunda Persona de la Trinidad, que al hermano en carne humana, y por esto queda siempre algo lejos de El. En la profesión de fe que él reza a San Pedro ni lo nombra. Lo adora y le obedece, pero no padece lo suficiente por El y con El, nunca siente el impulso de llorar a los pies de su cruz, de besar su rostro ensangrentado. Para Dante, Cristo es más concepción teológica que amor infinito encerrado en carne humana.

Con esa su libre familiaridad propia de los simbolistas medievales, lo señala con expresiones que poco o nada dicen al corazón y casi lo disminuyen: "puerta del

conclave eterno" (1), "abad del colegio" (2) y aun, con intempestiva "contaminatio" pagana, "sumo Júpiter" (3). En la procesión mística del Paraíso Terrestre lo presenta cual grifo, es decir, de medio cuerpo arriba águila y de medio abajo león —"animal nacido dos veces" y "biforme fiera" (4)— arrastrando el carro de la Iglesia, reducido a bestia de tiro.

A Dios le llama una vez "hortelano" (5), pero no se toma con El otras libertades. El Dios de Dante es una entidad metafísica, antes bien que el Dios de Abraham e Isaac; el Rey y el Emperador, antes bien que el padre amoroso de los hijos. Es el Motor de Aristóteles, el Bien Sumo, el Valor Supremo, la Justicia, la Bondad, la Luz infinita —el Dios cual está definido en las "Sumas" y no como brota del corazón: discurre de El tan sólo como filósofo y teólogo. Se le acerca únicamente con la ayuda de seres humanos: María y Beatriz. Para superar la distancia existente entre su alma y su concepto hacen falta dos mujeres, casi por igual veneradas y amadas. Su intermediario no es el Hijo de Dios, el Hombre-Dios crucificado, sino, como en el "Faust", el eterno femenino, el amor que el hombre profesa a la madre y al amor.

La fe de Dante es, pues, más racionalista que afectiva: fe intelectual que arde tan sólo ante las dos mujeres casi divinas de su mente. Pero, en compensación, es fe activa y constructiva. Ese afecto que él no se atreve a manifestar demasiado abiertamente por la divinidad, lo vuelca sobre el género humano. Dante ama a Dios en los hombres, quiere llevar nuevamente los hombres, todos los hombres, a Dios. Los quiere socorrer, sostener, guiar, mediante las dos luces del pensamiento y de la poesía. Hermano y maestro; maestro porque hermano.

(1) "De Monarchia", II, vii. 6.
(2) Purg., XXVI, 129.
(3) Purg., VI, 118.
(4) Purg., XXXII, 47. 96.
(5) Par., XXXII, 65

Nada tiene del protestante: no vive a solas con Dios. Entiende ser voz de los silenciosos, diana para los durmientes, aguijón para los inmóviles, fuego para los tibios. No se preocupa de salvar solamente a sí mismo, sino que encarna y estimula al pueblo cristiano, al ejército de los vivientes. La "Ecclesia" tiene para él el significado primitivo de asamblea, reunión, sociedad y se siente vinculado a todos, a todos quiere ayudar con su palabra, hacia todos se reconoce responsable.

El también tiene cura de almas. A la par de cada miembro de aquel cuerpo místico de Cristo que es la Iglesia, él, aun siendo laico, se siente sacerdote. Ha recibido de Dios los dones de la profecía y la poesía, y entiende que debe emplearlos para la salvación universal. Con la agonía del Gólgota la obra de la redención se ha cumplido, pero sólo por parte de Dios. Si los hombres no realizan lo que a ellos corresponde, lo que de ellos Dios espera, si no se tienden a su vez sobre la cruz, si no sienten vivir en ellos al Cristo, si no se ajustan a la voluntad y a la perfección de El, el Redentor no puede redimirlos, el Salvador no puede salvarlos. No es suficiente que Dios haya pagado el rescate con toda su sangre si el esclavo no tiene la voluntad y la fuerza de evadirse del presidio del pecado, de resucitar de la muerte del alma. Jesús ordena a Lázaro salir; si Lázaro no obedeciera a la voz poderosa del amigo divino, permanecería en el sepulcro deshaciéndose y hediendo.

Dante evoca a los muertos para resucitar a los vivos. El sabe que los hombres han nacido para la felicidad en la vida breve y para la alegría eterna en la vida que no tiene fin. Y sufre al ver que la mayoría es feliz sobre la tierra y prometida a las penas del infierno. De tal dolor, de tal peligro no quiere ser inculpado. Su heroica fraternidad lo convence a tornarse, con la potencia de la palabra, colaborador de Dios, mandatario de Cristo. Antes que obra de arte, la "Comedia", que el papa Benedicto XV llamó Quinto Evangelio, es el intento de atemorizar y seducir a los hombres para conducirlos de

nuevo hacia las dos felicidades. Y no a los individuos, uno por uno, sino a la sociedad por ellos formada — sociedad política, sociedad religiosa. Y repara en que la culpa del dúplice mal — dolor presente, perdición futura — es especialmente de aquellos jefes supremos a los que, por voluntad divina, los hombres fueron confiados; los emperadores ausentes o impotentes, los papas desertores y traidores. Y es por esto que espera e invoca a un "dux" que en la unidad del imperio restablezca el reino de la justicia terrenal; y anhela y anuncia la venida de la Tercera Persona, la llegada del Espíritu Santo para que la Iglesia sea purificada y renovada.

Dante se siente angustiosamente ansioso de una reforma espiritual de los hombres y, ante la carencia de los clérigos, más corrompidos que aquellos a quienes deberían llevar a la salvación, se sustituye atrevidamente a los predicadores religiosos, prelados y al pontífice mismo. Cuando la grey es abandonada por sus legítimos pastores, todo laico fiel a Cristo tiene el deber, y por lo tanto el derecho, de hacerse maestro en Israel. No es orgullo o superchería, sino imperiosa obligación.

Los sacerdotes, herederos de los Apóstoles, son, es cierto, la sal de la tierra — pero ¿y cuándo se vuelven, peor que insípidos, agentes de putrefacción? El papa es el guía legítimo de los cristianos, pero ¿y si se transforma en codicioso simoníaco y en lugar de enseñar el camino del cielo pretende usurpar para sí y para los suyos los bienes y poderes de la tierra?

Cuando los sacerdotes son infectos e indignos, los laicos pueden y deben asumir una parte de la misión de aquéllos. Cuando el papa deja a Dios por el ídolo de la riqueza y cuida de los florines más que de las almas y olvida lo espiritual por lo temporal, el poeta libre puede libremente juzgarlo y tomar su lugar. El "poema sacro" de Alighieri es la respuesta desesperada de los laicos a la traición de los clérigos.

La obediencia al Evangelio y su mayor corolario —el amor a los hombres— indujeron a Dante a una empresa,

a una actitud que pueden parecer temerarias y casi heréticas a los hombres mezquinos de hoy. Pero los ignaros escandalizados y los rebuscadores de misterios no tienen razones para entremeterse. No hay en Dante traza de protestantismo anticipado y menos aun de herejía. Fué y quiso ser cristiano, católico, romano. Creyente en todos los dogmas, devoto de los santos, enamorado de la Virgen, dispuesto a obedecer a los sacerdotes y a reverenciar al papa. Pero le tocó vivir en tiempos de tinieblas y revueltas en que los sacerdotes parecían más demonios que santos y los papas eran más tiranos y banqueros que vicarios de Cristo. Dante se creyó entonces investido por Dios —por aquel Dios que está por encima de los emperadores y pontífices— de una misión sobrehumana, y sintió el deber fraternal de levantar las tres torres de fuego de su poema, a fin de poner nuevamente sobre el recto camino de la salvación a la Cristiandad dispersada y mal gobernada.

5. *El superhombre*

Elevado y santo propósito, pero que puede parecer dictado, además que por un grandísimo amor a los hombres, por una extraordinaria presunción de sus propios derechos y poderes. ¿Veníale de la llama de la caridad, que procede de Dios, o de los humos de la soberbia, que procede de Satanás?

Para conducir hacia él a nuestra especie, el Modelador de Adán designó antes a los grandes profetas —cuales Moisés e Isaías—, luego al Hijo mismo con el nombre humano de Jesús, luego a los Apóstoles, los Papas, los Santos. Al poner mano a semejante empresa, el hijo de Alighiero ¿creíase acaso un profeta, un hijo de Dios, un pontífice, un santo? Tal vez nunca osó compararse abiertamente con los seres divinamente constituídos o investidos, pero no cabe duda de que, en el orden del espíritu, él sentía de aventajar a todos sus contemporáneos. Gran

poeta y por ende casi profeta; alimentado y guiado por la razón y la justicia y por lo tanto casi ángel; anheloso de procurar la presente y futura felicidad a los hermanos y en consecuencia casi apóstol y pontífice.

En la naturaleza humana la pesada opacidad del plomo está de tal modo mezclada a la fúlgida gracia del oro que en toda empresa fuera de lo vulgar resulta difícil distinguir la vocación celestial de la innata altivez. En Dante había una y otra: piedad sincera por las multitudes abandonadas, concepto grandísimo de su propio deber.

Que él fuese orgulloso, lo dicen los biógrafos antiguos y lo admiten los modernos. Y aunque no hablara la tradición, sus obras nos lo gritarían. Aun antes de haber llevado a cabo la magna obra que hace legítimo su orgullo a nuestros ojos, él se consideraba un ser privilegiado y predestinado, digno de fama en la tierra y de amor en el cielo.

No sólo asevera poseer un "bello estilo" que le ha dado honor (1) y haber salido de la "masa vulgar" (2), sino que se pone en compañía y casi a la par de los cinco mayores poetas de la antigüedad, con Homero, el "soberano", y con Virgilio, el "mar de toda la sabiduría" (3). Esto en cuanto a su superioridad en la tierra, por mérito del "alto ingenio". Y esta altura hace que en el cielo cuiden de él con singular premura y que para salvarle, se muevan, impulsadas por rogativas siempre más fervorosas, las almas más nobles del Empíreo y del Limbo. Antes la Virgen, la Madre de Dios; después una santa y mártir famosa, Lucía; luego una de las beatas más próximas a Dios, Beatriz; y por último el mayor poeta antiguo, "de los otros poetas honor y lumbre", Virgilio. La esposa del Espíritu Santo, la "enemiga de todo cruel", la "amada del primer amante", la "gloria de los latinos", todos se mueven y se ocupan del alma de un oscuro versificador florentino. Se trata de una ficción literaria y

(1) Inf. I, 87.
(2) Inf. II, 105.
(3) Inf. IV, 102.

de un imaginario "prólogo en el cielo", pero el solo hecho de que Dante fingiera e imaginara de tal modo respecto a sí mismo, indica a las claras la importancia que atribuía a su persona. Había escrito en el "Convivio": "El magnánimo siempre se magnifica en su corazón e igualmente el pusilánime se considera menos de lo que es" (1). Ni era pusilánime, ni quería parecerlo y por esto tan cándidamente se ensalzaba a sí mismo en el poema; ¡figurémonos, pues, en la estancia secreta de su corazón!

Dante, hombre sabido en las cosas humanas y divinas, debía reputarse en su fuero interno más que hombre —más aún, para decirlo a la moderna—, un superhombre. Y como había leído a San Gregorio Magno no necesitaba esperar a Nietzsche para conocer el concepto y el término. El recordaba tal vez la observación del papa santo: "More suo (Paulus) homines (vocat) omnes humana sapientes, quia qui divina sapiunt videlicet *suprahomines* sunt" (2).

Y no sin intención se menciona a aquel Pablo, al que Dante tácitamente se compara, el cual, dirigiéndose a los cristianos de Corinto, escribía: "¿No sabéis vosotros que los santos juzgarán al mundo?... ¿No sabéis vosotros que juzgaremos a los ángeles?" (3). El hombre, pues, vale mucho más de lo que cree, prometido al endiosamiento, a la deificación. Y Dante estaba convencido, también por razones filosóficas, que pueden aparecer sobre la tierra seres fuera de lo común, anillos de conjunción entre lo humano y lo divino: "es de suponer y creer firmemente que existan algunos tan nobles y de tan elevada condición que casi no sean más que ángeles. Si así no fuera, no habría posibilidad de que la especie humana tuviera continuación. Y a aquellos, en el séptimo de la Etica, Aristóteles los llama divinos" (4). Una de estas almas angélicas

(1) "Convivio", I, XI, 18.
(2) "In Job", XXVII, 21. "Moral.", lib. XVIII, 64 — Según su costumbre, (Pablo) llama hombres a todos los que saben de cosas humanas, porque los que saben de cosas divinas son por cierto superhombres.
(3) 1 "A los Corintios", VI, 2-3.
(4) "Convivio", III, VII, 6-7.

era, a su juicio, Beatriz; otra, de distinto modo, Dante mismo. El no lo dice, pero toda su obra, especialmente la "Comedia", es índice y comprobación de esa fe en su superhumanidad.

Signo evidente, más que las anécdotas dudosas, su secreta pero visible admiración hacia los superhombres, los magnánimos, los heroicos aventureros, aunque pecadores. Coloca a Farinata, enemigo de su fe y de su partido, en el sepulcro de fuego, pero advierte y casi venera su grandeza fosca y noble a un tiempo, no quebrantada por la terrible pena:

"ed ei s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno in gran dispitto" (1).

Y a Capaneo, el cual, al tiempo mismo en que es azotado y abrasado por la lluvia de fuego, desafía con altivas palabras la venganza de Dios, lo representa de modo tal que hace pensar en una simpatía reprimida o inconsciente de parte del poeta.

Pero más aun admiraba a esos valerosos amantes del riesgo y del peligro, que fueron por mares nunca antes recorridos, en busca de tesoros misteriosos o de tierras ignoradas. Vuelve a menudo a su memoria la empresa fabulosa de los Argonautas. Jasón, su jefe, está en el Infierno, entre los seductores, pero Virgilio lo presenta con palabras de reverencia y elogio:

"... Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrima spanda.
Quanto aspetto real ancor ritene!
  Quelli é Iason; che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati feno" (2).

---

(1) Inf., X, 35-36 — y él se erguía con el pecho y con la frente — cual si tuviera el infierno en gran desprecio.

(2) Inf. XVIII, 83-87 — "Y mira"... "al que camina altivo,
sin que en sus ojos el dolor se expanda,
  Tiene el aspecto que tenía aun vivo;
ese es Jasón, de astucia y valor lleno,
que a Colcos arrancó su oro nativo".
(Traducción de B. Mitre).

Y cuando, al comienzo del "Paraíso", Dante advierte a sus lectores que el camino por él emprendido nunca fué recorrido por otros, vuelve a recordar la mística conquista del vellocino:

"Què' gloriosi che passaro a Colco
non s'ammiraron come voi farete,
quando Iason vider fatto bifolco" (1).

Y aun en el cielo más alto del Paraíso, retorna la memoria de la nave de Argos, estupor de Neptuno (2). El poeta sentíase él también un místico argonauta, que ha zarpado en la navecilla de su ingenio hacia peregrinaciones insólitas, en pos de bien distinto vellocino, incomparablemente más precioso que el de oro.

Y creación enteramente dantesca, reveladora de su predilección por los superhombres que persiguen lo difícil, lo absurdo y lo imposible, es la figura de Ulises. Mejor que en Capaneo y Jasón, el ve, en el intrépido navegante que, intolerante de reposo y ansioso de gloria, avanza con pocos compañeros por el océano nunca surcado, hacia el temible ignoto, la imagen del hombre que se yergue sobre la indolente mediocridad, se sustrae a la ley común del hogar, arrostra todo riesgo y peligro, con el solo objeto de adquirir virtud, saber y gloria eterna. Semejante al sabio y atrevido Odiseo debía de sentirse Dante, profeta solitario y piloto temerario sobre la nave de la poesía.

Y el superhombre, al ser orgulloso —es decir considerándose superior a todos—, es también intolerante de toda servidumbre. En quien aspira a dominar hay siempre un anarquista adormecido. Del orgullo trae origen el amor de Dante a la libertad absoluta. Por este amor, él que admira y canta a César como nadie supo hacerlo,

(1) Par., II, 16-18 — "Gente gloriosa, a Colcos arribando,
menos que lo estaréis, quedó admirada
viendo a Jasón con toros ir arando".
(Traducción de B. Mitre).

(2) Par., XXXIII, 96.

exalta a Catón hasta hacer de él, aunque pagano y suicida, el guardián del Purgatorio. Y Virgilio expone el motivo con toda claridad:

"libertá va cercando, ch' é sí cara" (1).

Libertarse del pecado, lo que vale decir, según la luminosa doctrina de Pablo, emanciparse de la ley. Y en efecto. Virgilio, al despedir al poeta en la cumbre del Purgatorio, le deja cual presente la divina libertad:

"lo tuo piacere omai prendi per duce:
....
libero, dritto e sano é tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno" (2).

Desde ahora en adelante haz lo que te plazca, manifiesta en resumen el maestro, parafraseando a San Agustín y adelantándose a Rabelais (3). Dante quiere ser ciudadano del Paraíso porque los beatos, según él, son libres en cuanto existe identidad perfecta entre la voluntad de ellos y la de Dios, de modo que no se sienten en absoluto constreñidos, faltándoles necesidad y oportunidad de obedecer:

"Io veggio ben ....
come libero amore in questa corte
basta a seguir la provedenza eterna" (4).

Los beatos, cristianos perfectos, escapan a la esclavitud de la ley. Y él mismo, en la alta luz del Paraíso, es li-

(1) Purg., I, 71 — libertad va buscando, tan preciada.
(2) Purg., XXVII, 131, 140-141 — Ahora toma tu placer por guía:
....
va libre, recto y sano es tu albedrío
y fuera error no obrar a su juicio.
(3) Ama et fac quod vis — Fais ce que voudras.
(4) Par., XXI, 73-75 — "Bien veo
de como el libre amor todo concierta
obedeciendo a providencia eterna"
(Traducción de B. Mitre).

bertado de todo yugo, aun antes de la muerte. Así reza su agradecimiento supremo a Beatríz:

"Tu m'hai di servo tratto a libertate" (1).

No más siervo del pecado, de las pasiones, de las mentiras, pero tampoco de las leyes transitorias y a veces arbitrarias de los hombres. Y la misma íntegra libertad espiritual Dante persigue también sobre la tierra. No le gustan los principotes locales, las oligarquías facciosas, los reyes incapaces y codiciosos. La razón principal por la que anhela la unidad del Imperio, es la esperanza de una libertad más firme y más amplia. No quiere someterse a los caprichos de cada uno de los tiranuelos que buscan su provecho en lugar de la felicidad universal. Un solo monarca para todos, un Emperador que gobierne según razón y justicia, iluminado por la fe, hará a los hombres libres y felices. "Es evidente, él escribe, que esta libertad nuestra, o más bien su principio, es el mayor don que Dios haya dado a la naturaleza humana; porque nosotros, por este don, somos felices aquí como hombres y en otro lugar como dioses. Siendo así, ¿quién puede negar que la generación humana está inmejorablemente organizada por el mero hecho de poder en la mejor manera usar de este principio? Cuando ella, pues, está bajo el monarca (único) es libre en grado máximo" (2). En el cristiano superhombre que es Dante, lo que por necesidad de lenguaje se llama soberbia, se traduce en estos dos anhelos: ser felices, y libres, en la tierra; ser beatos, y libres, en el cielo. Aquí abajo casi ángeles; allá arriba casi dioses. La ley única del Emperador Romano garantiza la libertad en el bien; la ley divina del Emperador del Universo identifica la libertad en la beatitud. "Libertad va buscando" no quiere decir anarquía o rebelión, sino obediencia libremente aceptada a dos señoríos que redimen de toda servidumbre.

(1) Par., XXXI, 85 — De la servidumbre tú me has llevado a la libertad.
(2) De Monarchia, I, XII, 6-8.

Tan sublimes alturas alcanza el orgullo de Dante; pero no permanece siempre en ellas. La enfermedad de nuestro espíritu permite que al lado de la soberbia magnánima crezca la menos noble vanagloria. No era suficiente a Dante ser grande y digno de renombre, sentirse poderoso poeta, guía vaticinante, vicario del vicario de Cristo, voz inspirada por Dios; quería, deseaba, esperaba que su poética y civil grandeza fuera reconocida por los hombres, en esta vida, con signos visibles y tangibles, con decoraciones y adornos exteriores. Ansiaba una consagración pública y solemne de su valer. Aspiraba a una corona, una corona de laureles, hecha de hojas que se habrían marchitado a los pocos días. El designado para la inmortalidad, el predestinado al resplandor eterno, se rebajaba hasta implorar una coronación efímera, una apoteosis literaria y terrenal.

Exactamente al principio y al final de la cántiga más celestial, cuando su espíritu se ha levantado tan alto sobre la parva esfera de las cosas humanas, él confiesa cándidamente su ansia demasiado humana:

"O divina virtú, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,
  venir vedrá'mi al tuo diletto legno,
e coronarmi allor di quelle foglie
che la matera e tu mi farai degno" (1).

Aun no ha subido al primer cielo cuando así se revela. Ascendido al octavo cielo, el estelar, en el cual asistirá al triunfo de Cristo, la misma ansia se manifiesta de modo aun más ardiente y preciso:

"Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,

(1) Par., I, 22-27. — ¡Oh, divina virtud! si tu fuerza me concedes de modo tal que yo manifieste la vaga visión del beato reino como se ha estampado en mi mente, verás allegarme a tu árbol predicto (el laurel) y coronarme de aquellas hojas de que me hará digno la materia que con tu ayuda trato.

sí che m'ha fatto per più anni macro,
  vinca la crudeltá che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nemico ai lupi che li danno guerra;
  con altra voce omai, con altro vello
ritorneró poeta; ed in sul fonte
del mio battesmo prenderó 'l capello" (1).

¡La santa poesia le había abierto el abismo de luz del cielo y él piensa en hacerse abrir las puertas de Florencia, y en que le cubran la cabeza con ramas de laurel en San Giovanni! El candidato a la eternidad en este mundo y en el otro, suspira por un desquite ciudadano quiere ser el héroe de un rito académico, se conforma con ser laureado en su patria. Y hasta en los últimos años de su vida, en la primera respuesta a Juan del Virgilio, manifiesta la misma esperanza: habla Titiro, es decir Dante:

"...Cum mundi circumflua corpora cantu
astricolaeque meo, velut infera regna, patebunt,
devincire caput hedera lauroque iuvabit" (2).

Y poco antes había expresado su voluntad de cubrir con la guirnalda triunfal su blanca cabellera cuando hubiese hecho retorno en patria.

Humanamente considerado, el deseo de Dante era más que razonable. Resurgía en aquellos tiempos la tradición

---

(1) Par., XXV, 1-9 — Si aconteciera, que el poema santo,
en el que han puesto mano cielo y tierra
y ha largos años me enflaquece tanto,
  venciese la crueldad, que me destierra
del bello aprisco, en que dormí cordero,
enemigo del lobo que hace guerra,
  con otro pelo y canto más entero
retornaré poeta, y en la fuente
de mi bautismo, mi laurel espero.
(Traducción de B. Mitre).

(2) Egloga II, 48-50. Y más arriba, versos 42-44. — Cuando por mi canto serán conocidos también los cuerpos celestes que circundan la tierra y los habitantes del cielo, como ahora los reinos infernales, entonces será preciso ceñir mi cabeza de hiedra y laurel.

clásica de consagrar solemnemente a los poetas. En 1314 fué laureado, en Bolonia, Cino da Pistoia; en 1315, en Padua, tuvo lugar la coronación de Albertino Mussato. Ambos, como artistas y como hombres, muy inferiores a Dante. Y en Dante no pensaba nadie, a excepción del ignorado maestro de retórica Juan del Virgilio, el cual le prometía una cordial y honorable acogida en Bolonia, pero no podía prometerle una verdadera coronación. Era una injusticia, pero no la más dura de cuantas había sufrido el Alighieri. La nostalgia de la patria juntamente con el ansia de gloria mundana agitaban su pobre corazón sangrante que por muy poco tiempo más debía latir.

Podemos comprenderle; debemos compadecerle, podemos maldecir la injusticia y la ceguera de los hombres. Pero, considerando la sobrehumana altura de Dante, es menester convenir en que aquel deseo era un rebajamiento. El que habla en nombre de la Cristiandad, el que sabe personificar al género humano, el prometido a la Gloria de los siglos y al "miro gurgite" del Paraíso, se rebaja a nuestros ojos al verle solicitar, casi cual pordiosero, dos ramitas de hojas paganas. El orgullo del superhombre, instigado por la tentación de un inútil desquite, logra su efecto contrario: una involuntaria y no merecedora humildad.

6. *La "Vida Nueva"*

Toda garantía y toda disculpa del orgullo de Dante están en la "Comedia". Sería imposible perdonar actitudes de semideidad al que no ofreciera como documento justificativo una obra que el mundo llama divina.

Sin embargo, aunque no hubiese escrito el poema, Dante sería siempre el mayor artista y sabio en vulgar italiano de su tiempo: a la muerte de él, Petrarca apenas había cumplido diecisiete años y componía versículos en latín. Y tendríamos igualmente una idea del vigor refi-

nado de su arte en algunas rimas de amor, superiores a las de Cavalcanti; de su rudeza zahiriente y su facundo ardor en los sonetos a Forese y en las rimas "petrosas". Y las obras en prosa nos dirían su amor al estudio y a los hombres, su vasta y nada superficial doctrina, su pasión por lo uno y lo universal. La "Comedia" es un "speculum" del saber humano y sobrehumano, fusionado e iluminado por la poesía; pero las obras menores, tomadas en conjunto, nos ofrecen un esbozo de enciclopedia de los conocimientos y problemas que en todo tiempo atraen la mente humana. La "Vida Nueva" es la teoría y la aplicación del amor que angeliza; el "Convivio" es un tratado de filosofía especulativa y moral; el "De Vulgari Eloquentia" un rudimiento de estética, historia literaria, lingüística comparada y teoría del lenguaje; el "De Monarchia" una exposición de alta política y filosofía de la historia, con especial referencia a la función del monarca y a sus relaciones con la autoridad espiritual; la "Quaestio de Aqua et Terra" es un ensayo sobre física y cosmografía. Faltaría poco para completar la exploración del universo intelectual.

Temas ilustres y dignos de mentes de primera magnitud (aunque y a pesar nuestro seduzcan también a las mínimas). Después de Platón, quiso ofrecer un "Convite" suyo (sobre argumentos en parte muy semejantes); antes que Macchiavelli compuso un "Príncipe" (aunque con intención y finalidad totalmente opuestas); antes que Manzoni escribió un "Discurso sobre la unidad del idioma"; antes que nadie creó la novela autobiográfica y psicológica del amor.

Bajo el aspecto del arte — que en una historia literaria ha de ser el primero — la "Vida Nueva" es, entre las obras menores, la mayor. Y es también, por muchas razones, una de las obras más originales y fuera de lo común que figuren en el catálogo de las sobrevivientes; más aún, desde ciertos puntos de vista, única. A nadie será posible dar de ella una definición que no resulte traicionera. A primera vista, parece la narración lírica

de un amor anterior y posterior a la muerte de la amada, pero leyéndola una y otra vez nos apercibimos de que es un libro polifónico y polivalente, de materia compleja y de múltiples facetas. Parece a veces un elenco de sueños y visiones, otras veces una autobiografía lírica, ora un comentario razonado de poesías místicas, ora un manual de amorosa y religiosa piedad, ora la guía para el devoto de una nueva santa. Hay un poco de todo: hasta nociones astronómicas, asomos de historia de la literatura, apuntes de cábala numérica. El sentimiento sincero está entremezclado con minuciosidades de un gramático vulgarizador; la dulcísima poesía se liga con la pedantería de un escolástico novicio; escenas de un sencillo realismo se encuentran junto a pesadillas de alucinado; la virtuosidad literaria interrumpe los acentos de una angustia auténtica; la adoración por la noble mujer se entrelaza con la veneración por la Virgen. A esta obrita se le podría dar el mismo título del lienzo de Ticiano, "Amor sacro y profano", de tal modo está en ella mezclado lo celestial con lo terrenal.

El único libro al cual, a mi juicio, se le podría en cierto modo comparar es —y ya preveo el estupor— el de los "Ejercicios Espirituales" de San Ignacio. Como los "Ejercicios", también la "Vida Nueva" es una especie de guía para la perfección progresiva del alma. En ambas obras este perfeccionamiento consiste en la contemplación y meditación de una "pasión". En el libro de San Ignacio se trata de la Pasión verdadera, la de Cristo; en el de Dante el que contempla y el que padece son una sola persona: el poeta. En el primer caso, el modelo sobrehumano y perfecto que ayuda a elevar el alma del fiel con su muerte es el Hombre Dios; en el segundo es una mujer angel y casi diosa. Naturalmente el paralelo termina aquí, dado que se funda sobre afinidades que no es fácil reconocer. Pero el solo hecho de que puedan aproximarse dos obras tan distintas, demuestra que la "Vida Nueva" no es la novela erótica que muchos imaginan. Y al que se escandalizara por este acercamiento,

recordaré que San Ignacio fué, como Dante, un soldado valiente, un hidalgo que se enamoró platónicamente de una Reina y que el objeto de la Compañía de Jesús, como el de la "Comedia", era la renovación religiosa del mundo.

Pero el valor real de la "Vida Nueva" está totalmente en los momentos poéticos que brillan acá y acullá como estrellas reflejadas en un lago nocturno. La narración es, a veces, un poco pretensiosa y relamida o demasiado enigmática y solemne, pero a menudo es de una sobriedad casta y viva a un tiempo, que entona con la dulzura patética de los versos que la iluminan. Dante supo crear aquella atmósfera de pasión, de miedo y de misterio que correspondía a una obra en la que la realidad transfigurada y la ficción calculada debían combinarse para sublimar un amor cortés de juventud en elevación a Dios, y para ofrecer, al mismo tiempo, una prueba de la sabia virtuosidad literaria de un poeta joven y ambicioso.

Es por esto que todo en ella queda indefinido e indeterminado: los años están expresados en perífrasis astronómicas; los nombres propios son callados. En relación con la brevedad de la narración, los personajes del drama son muchos, pero todos innominados, a excepción de Beatriz y Juana. Figuran las amigas, el padre y el hermano de Beatriz, damas cortejadas, curiosas y piadosas, amigos del poeta, una hermana de Dante y hasta comparsas, como los compañeros de la cabalgata, los peregrinos pensativos que cruzan la ciudad y los "príncipes de la tierra". Pero, no obstante esa pequeña multitud, el libro es una historia de almas y, en el fondo, de una sola alma, la del poeta extasiado, beato, que sueña, padece y llora. En las treinta y una poesías, que son los zafiros de la corona votiva ofrecida en patria a la memoria de Beatriz, anuncio del templo de las cien columnas, dos son los motivos predominantes: el poder espiritualizador de Beatriz y la idolatría atónita y acongojada de su amante. Los motivos son, pues, los mismos que se encuentran en otros poetas de aquel tiempo, mas el can-

to es aquí en tono mayor. Lo que en otros estaba sólo bosquejado, en Dante se vuelve explícito y agigantado, lo que estaba esbozado se vuelve escultura a todo relieve; lo que era finura filosófica es ahondado en pensativa suavidad; lo que era luz clara aquí es incendio. Amor y muerte, temas perennes, son renovados por el genio de este joven que aspira desde el comienzo a la grandeza y la gloria, y logrará hacer de Beatriz el símbolo secular de la amada inalcanzable y santificadora.

Con razón llamó "dulce" su nuevo estilo. Porque realmente la dulzura embellece de simplicidad musical los motivos más encontrados: la sonrisa de la mujer y el deseo de la muerte.

> "Quel ch'ella par quando un poco sorride,
> non si pó dicer nè tener a mente,
> sì è novo miracolo e gentile" (1).
>
> e spesse fiate pensando a la morte,
> venemene un disio tanto soave,
> che mi tramuta lo color nel viso" (2).

Raramente se halla esa fuerza escondida que es tan frecuente en la "Comedia". Tal vez sólo al comienzo de la canción por la muerte de la amiga de Beatriz:

> "Morte villana, di pietá nemica,
> di dolor madre antica,
> giudicio incontrastabile gravoso" (3).

Y siempre, en todo caso, cuando habla de muerte, como en el soneto: *"Ció che m'incontra, ne la mente more"*: .

---

(1) V. N., XXI, 4 — Lo que ella parece cuando se sonríe un poco, no se puede expresar ni recordar, tanto es nuevo y gentil milagro.
(2) V. N., XXXI, 13. — y muchas veces, al pensar en la muerte, me viene de ella un deseo tan suave que cambia el color de mi semblante.
(3) V. N., VIII, 8. — Muerte villana, enemiga de toda piedad, — antigua madre del dolor, — sentencia ineludible y gravosa.

"e per la ebrietá del gran tremore
le pietre par che gridin: Moia, moia" (1).

Dos versos estupendos, que anunciaban desde ya los más hermosos del poema. Y así como es voz corriente que Dante es más artista en el "Infierno" que en las otras dos cántigas, podríase sostener que en la "Vida Nueva" resulta más feliz en las representaciones pavorosas y dolorosas que en las apacibles. Alcanzaría aquella fúnebre visión en la que, al evocar la muerte futura de Beatriz, recurre hasta a los signos anunciadores del juicio universal: "me parecía ver a mujeres desgreñadas que iban llorando por la calle, maravillosamente tristes; y parecíame ver el sol oscurecerse de tal modo que las estrellas se mostraban de un color que me hacía pensar en que llorasen; y parecíame que los pájaros volando por el aire cayeran muertos, y que hubiese grandísimos terremotos" (2).

Pero la memoria del que lee el "librito" consagrado a Beatriz, no retiene las imaginaciones mortuorias y apocalípticas. A pesar de que la obrita esté repleta de sueños y ensueños, de sustos y llantos, de funestas advertencias y apariciones, nosotros seguimos viendo, por las calles de una Florencia en primavera, el encuentro de dos jóvenes seres: la niña que la gracia hace casi diosa, el adolescente que el genio hace casi dios. La atmósfera es un poco velada, las voces llegan por momentos con el viento claro, alguien llora en la sombra; más, he aquí que pasan Amor y Primavera, y todo se ilumina, resplandece, se enciende. Palabras en rima y palabras en prosa transparentan una pensativa ternura, una apasionada pureza. La "Vida Nueva" es la leyenda candorosa de la tentación de Dios por intermedio de una mujer: saludo de los ojos que se torna salud del alma.

(1) V. N., XV, 5 — y en la ebriedad del gran temor — parece que las piedras griten: ¡Que se muera, que se muera!, y, una línea antes: "Todo lo que me sucede, mi mente lo olvida".
(2) V. N., XXIII, 5.

7. *El "Convivio"*

La "Vida Nueva" con su última visión y su promesa final, es casi el "prólogo en la tierra" de aquella epopeya de tres cumbres que narra, como el "Faust", la victoria sobre el demonio.

Los demás libros, aunque vinculados a la "Vida Nueva" y a la "Comedia", forman casi una trilogía aparte: el "Convivio", o de la Sabiduría; el "De Vulgari Eloquentia", o del Arte; el "De Monarchia", o de la Política. El hombre que conoce, el que crea, el que domina: juntos constituyen lo que podría denominarse la "humana tragedia", porque nunca se llega a saberlo todo, nunca se logra expresarlo todo, nunca se alcanza a recoger y ordenar al género humano en la unidad de la justicia iluminada.

De todas estas obras el centro es, de cierto modo, el "Convivio", en el cual se vuelve a tratar un tema de la "Vida Nueva", pero que trata también del idioma vulgar — ilustrado luego en el "De Vulgari Eloquentia" — y del Imperio — que será el argumento del "De Monarchia". Y las aguas de estos cuatro ríos se volcarán, finalmente, en el océano de la "Comedia". No debe considerarse, pues, los cuatro libros como muestras separadas de la variada curiosidad de Dante. Están trabados entre sí como medios hacia una única finalidad; tiempos de una sinfonía heroica; vestíbulos de una inmensa basílica. Pero la vida penosa y nómada del edificador no permitió que todas las partes fueran concluídas: del "Convivio", que debía componerse de quince tratados, sólo cuatro fueron compuestos; del "De Vulgari Eloquentia", proyectado en cuatro libros y tal vez más, poseemos sólo el primero y parte del segundo. Dos fueron los móviles que lo impulsaron a emprender el "Convivio": altruísta el uno, egoísta el otro.

Enamoradísimo del saber, le dolia que muchos laicos, por desconocimientos del latín o por falta de tiempo y

de voluntad, no pudieran alimentarse del mismo y los invitó a un banquete en el cual los temas más elevados de la filosofía se expondrían en forma clara y en un lenguaje que todos entendiesen. Esta distribución de noble sabiduría en el habla vulgar formaba parte del propósito esencial de su existencia: elevar las almas para que el mundo fuera más feliz. En efecto, él pensaba ante todo en los principales y los nobles: una vez empapados, gracias a su libro ni inaccesible ni en latín, de más alta sabiduría, adquirirían mayor dignidad para el mando y mayor capacidad para guiar a los pueblos hacia el bien.

Pero en los señores de su tiempo pensaba también por otra razón del todo personal. No debemos olvidar que Dante era, a la sazón, desterrado y hombre de corte. Solían, pues, juzgarle mal los que miran solamente las apariencias: este cortesano pobre y casi mendigo debía sentir el desprecio que las almas toscas e innobles — como las hay aun entre los príncipes — manifiestan por la miseria y la desventura. Además sus conciudadanos de Florencia le habían echado cruelmente del nido y no tenían ninguna intención de perdonarle. Con esta obra esmerada y culta, pero de fácil lectura, Dante quería hacer sentir a la orgullosa ignorancia de los grandes su valer y a Florencia la vergüenza por haber desterrado a un hombre de tanta ciencia y arte. En fin, para decirlo con palabras más sencillas, quería mostrar lo que él valía a los protectores y recobrar el favor de los conciudadanos. "Me veis mendigar el pan de puerta en puerta y yo os ofrezco las migas del pan de los ángeles caídas de mi mesa; creéis regalarme quien sabe qué, dándome un escaso alimento material y yo os convido a un banquete que saciará vuestra alma con sublimes manjares; os mofáis de mi pobreza y yo os demuestro que poseo tesoros espirituales que no podríais comprar con todas vuestras joyas. Y vosotros, florentinos, que me habéis exilado y condenado, advertid ahora cuál fué el error y cuánto el perjuicio al privar a la patria de un ser como yo".

Inspirado por esas intenciones y esos sentimientos, el

libro debía resultar, a más de didáctico, oculta o abiertamente polémico. El quiere remediar la ignorancia dañina de los grandes y contemporáneamente reaccionar contra la compasión humillante que rebajaba su personalidad. Obra de apóstol para el bien común y de apologista de sí mismo, inspirada juntamente por el amor a los hombres y el amor a sí mismo, por la caridad cristiana y la soberbia pagana, se presenta como un curso de lecciones entremezclado con impugnaciones, apóstrofes e invectivas. Esa costumbre del apóstrofe violento, característica de los satíricos y los predicadores, que se halla en las epístolas y más aún en la "Comedia", ya lo domina en el "Convivio". Esta su pasión por los desahogos con agrias y a veces ofensivas palabras contra los que a su juicio se apartaban del camino del bien y de la verdad, podrá disgustar a los sofistas protagóreos que, so pretexto de que todo puede ser verdadero y todo justo, dan tres pasos sobre una baldosa sin decidirse nunca entre el barro y el agua, pero es uno de los rasgos más notables y permanentes del carácter de Dante. Su sapiencia, su rectitud, su naturaleza apasionada y su orgullo lo impulsaban a esas elocuentes y vehementes salidas que no logra refrenar ni en la paz fulgurante del Empíreo. Los anémicos doctorcitos de hoy lo proclamarían un espíritu agresivo, incurablemente polémico y por ende despertarían dudas también sobre su arte. Marcar a fuego las grupas de los enemigos de la grandeza y la verdad, en tiempos de escepticismo inconfesado, pero floreciente, parece piadosa o risible ingenuidad, ferocidad de inquisidor, acto de locura. Mas es de gran consuelo para los que amamos de verdad a Dante, admitir que, también a nuestros ojos, los hombres a quienes insulta merecían eso y algo peor, ya porque despreciaran el idioma vulgar o la fe, ya porque fuesen príncipes indignos, señores incultos, literatos codiciosos y clérigos podridos.

No se conformaba con reprender errores y pecados, indirectamente, en forma cauta y genérica, tal como solían y suelen hacer otros muchos. Llega un momento en que

el altivo profeta y maestro pierde la paciencia y entonces enfrenta a los que yerran y pecan, los agarra del cuello y los clava en la pared con los dardos del sarcasmo y del vituperio: "¡Oh, estultísimas y vilísimas bestezuelas que os pacéis como seres humanos, que presumís hablar contra nuestra fe y pretendéis saber, hilando y zapando, lo que Dios en su alta providencia ha dispuesto! ¡Seáis malditos vosotros, y vuestra presunción y quién en vosotros cree!" (1).

O bien: "¡Ay de vosotros malvados y mal nacidos, que despojáis a las viudas y a los huérfanos, que robáis a los indefensos, que os apropiáis de los derechos ajenos; y con su producto preparáis banquetes, regaláis caballos y armas, trajes y dineros, lleváis vestidos admirables, edificáis palacios admirables, y créeis ser generosos! ¿Y qué obra es ésta sino un quitar el mantel del altar y cubrir con el mismo la mesa del ladrón?" (2) Semejantes arrebatos imprecatorios rompen a menudo la prosa discursiva del "Convivio", sin quitarle, no obstante, al libro su carácter de tratado filosófico para los profanos. No hay, ni podía haberla, una gran originalidad de ideas: casi toda la materia ha sido tomada de los antiguos maestros paganos y cristianos y, en modo especial, del protoprofesor Aristóteles. A pesar de ello, encontramos dos novedades: una externa, otra sustancial.

Era una novedad, en esos tiempos en que el saber parecía todavía un monopolio esotérico de los clérigos dueños del idioma sagrado, exponer en el idioma de las mujeres y de los comerciantes los más altos problemas filosóficos y aclararlos y resolverlos. Novedad de mayor importancia y sentido demoler la idea corriente de la nobleza — orígenes remotos y olvidados, grandes fortunas — para sustituirla con la propia, que es un desarrollo de las teorías de los trovadores y de Guinizelli, acer-

(1) "Conv.", IV - v - 9.
(2) "Conv.", IV - XXVII - 13 - 14.

ca del amor que ennoblece también al plebeyo, pero ampliada, reforzada, enriquecida con argumentos personales. Para Dante, la antigüedad de los linajes y la abundancia de las riquezas no constituyen la verdadera nobleza. Noble quiere decir "no vil", es decir, el que piensa con altura y actúa con hombría y obra con santidad, el que practica las virtudes y busca la perfección del espíritu. Quien posee solamente los blasones y florines puede ser más innoble que un villano honesto y piadoso.

Concepto democrático revelador en el Alighieri del cristiano y del florentino: como cristiano desprecia la riqueza, como florentino desconfía de la aristocracia feudal. Reniega igualmente de la nobleza de origen comercial y de la de origen guerrero: desprecia a los descendientes de los usureros y de los salteadores. Tenía conciencia de ser él el verdadero noble, aun en las cortes famosas, y no por descender del hidalgo Cacciaguida, sino por haber sabido adquirir ciencia, por hacer fructificar sus talentos, por preocuparse en mejorar a sí mismo y a los demás. En esta teoría de la nobleza filosóficamente hilvanada hay una sombra de desquite y casi de venganza. La altanería de los señores que estaba condenado a tratar, sólo les hacía ver en él a un hombre de pluma necesitado, y Dante emplea la pluma para demostrarles que era mucho más noble que ellos, más aun, que en comparación con él son poco más que bestias abominables. "¡Oh, miserables que actualmente gobernáis! y ¡oh, aun más miserables que sois gobernados!, pues ninguna autoridad filosófica fundamenta vuestros regímenes ni por su propio estudio, ni por consejo... Mejor sería para vosotros volar bajo como la golondrina, que hacer altísimas ruedas sobre las cosas más abyectas como suele el milano" (1).

El justo empieza la reprimenda y el poeta la concluye. También en el "Convivio" el artista quiere su parte: aquí está la prosa más brillante y firme que Dante haya es-

(1) "Conv.", IV - 19 - 20.

crito — solemne, pero fluyente y airosa, elocuente sin ampulosidades, latina en su estructura, pero italiana por el colorido y la cadencia, sapiencial y dialéctica, pero agraciada acá y acullá por recuerdos e imágenes. El pedagogo levanta por momentos la cabeza de los códigos y recuerda las ovejas sueltas que brincan, la campiña igualada bajo las nieves, al campesino de la Falterona que descubre el tesoro. El "Convivio" es un sermonario filosófico avivado por estallidos de ira y serenado por soplos de poesía.

8. *El "De Vulgari Eloquentia" y el "De Monarchia"*

La actitud de maestro que se vislumbra en Dante, tiene su fundamento. Afirma a menudo ser el primero en recorrer mares nunca surcados y es cierto, en parte, respecto al "Convivio", más aun respecto al "De Monarchia", cierto del todo en cuanto al "De Vulgari Eloquentia".

Esta obrita no acabada es el mayor título del poeta Alighieri para su gloria científica. En el primer libro bosqueja una comparación de los idiomas neolatinos y una clasificación de los dialectos italianos, lo que representa, para sus tiempos, una absoluta novedad y tales permanecerán por muchos siglos aún. Sólo el Ochocientos, con Diez y Ascoli, logrará que Dante quede reducido sencillamente a un precursor. Pero él no emprendió la compilación de este librito tan sólo por amor a la ciencia. Habiendo optado, como filósofo y como poeta, en el "Convivio" y en la "Comedia", por el empleo del habla vulgar y sabiendo con certeza que no todos aprobasen esa elección, quiso rehabilitarse a sí mismo, juntamente con el lenguaje por él empleado, demostrando cómo se prestaba, y era pues digno, para tratar, al igual del latín, elevados asuntos. Mas, como no lograra encontrar en ninguno de los dialectos hablados a la sazón por plebeyos y rimadores el idioma nuevo que soñaba, creó

el mito del "vulgar ilustre", lenguaje poético corriente que no se halla en ninguna parte de Italia, estando en cambio prefigurado — caso realmente extraño — en las rimas de Guido Cavalcanti, de Cino de Pistoia y de un amigo de ambos, florentino e innominado, es decir, el mismo Alighieri.

El "De Vulgari Eloquentia" se presenta, pues, no sólo como una anticipación ingeniosa de la filología romance, sino también como una apología del poeta mismo y una especie de manifiesto literario de una escuela que es, más o menos, la del "dolce stil nuovo". El vulgar ilustre puede rivalizar con el latín: no se puede, pues, censurar a Dante por haberlo empleado en sus obras más importantes. Y los poetas más perfectos de aquel tiempo son los de un cenáculo en el que Dante sabe muy bien que es el mayor.

Y este aspecto personal de la obra se manifiesta acá y acullá por alguna que otra nota polémica. En primer lugar contra los florentinos. Constantemente repiten que son orgullosos (y Dante podía hallar en sí mismo una admirable confirmación de la acusación) y demuestran su soberbia también al considerar estúpidamente que su dialecto, y en general el toscano, sea el más lindo de todos. Pero esta pretensión, a los ojos de Dante libre de todo prejuicio, parece pura jactancia, más aún, locura: "propter amentiam suam infroniti" (1). Y no titubea en poner entre los susodichos locos también al pobre Brunetto Latini, el cual sin embargo, había enseñado a Dante algo más que el idioma. Ni lo retiene la verdad, por él mismo proclamada, de que los únicos que se aproximan al anhelado vulgar ilustre, son precisamente los toscanos y él, florentino, antes que nadie.

El resentimiento del desterrado lo volvió, en este caso, más injusto que de costumbre, pero se lo perdonamos de todo corazón dado que, gracias precisamente a sus

(1) "De Vulg. El"., I, XIII, 1 — "estólidos por causa de su locura".

obras, el florentino se tornó de verdad la base del lenguaje común literario de Italia.

La poesía siciliana lo impulsa a otro de sus arrebatos de cólera contra los príncipes degenerados de su tiempo (1) y la definición de las características que debe poseer el "vulgar ilustre", lo lleva a alusiones acongojadas respecto a la aun no alcanzada unidad de Italia (2). Dante, aunque haciendo el gramático, no podía olvidar a su persona ni a su patria. Pero la importancia del pequeño tratado, a lo menos para nosotros, consiste en mostrarnos el amor del artista por los instrumentos de su arte — idioma y métrica, — amor tan profundo que, por momentos, logra hacer del poeta un sabio. Cual verdadero intelectualista, no se ha conformado con emplear el idioma tal como le dictaba su inspiración, sino que ha querido investigar los orígenes y las variedades del mismo, casi para dominarlo mejor. También en esta su amorosa curiosidad ha sido el verdadero progenitor de la literatura nacional: nuestros mayores prosadores, desde Bembo y Macchiavelli hasta Manzoni y Leopardi sintieron el impulso de escribir en el idioma admirable que el genio de Dante ha impuesto a los italianos. Aunque escrito en latín, el "De Vulgari Eloquentia" es la primera victoriosa proclama de la nueva lengua y de la nueva poesía contra los prejuicios de los retrasados.

En el plano universal dantesco quedaba por resolver el problema político. La bajada de Arrigo VII a Italia (1310-1313), deseada, aclamada, favorecida de todo corazón por el desterrado, lo impulsó a escribir los tres libros del "De Monarchia". El esquema es sencillísimo: el gobierno más apto para llevar a los hombres a la perfección y a la paz justa es el de uno solo, que, a ser posible, se extienda por sobre toda la tierra; Dios confió al pueblo romano la misión de fundar la monarquía

(1) "De Vulg. El.", I, XII, 5-6.
(2) "De Vulg. El.", I, XVIII, 5.

universal; el Emperador, heredero de esta monarquía de origen divino, depente directamente de Dios y no del Pontífice; el Papa y el Emperador persiguen finalidades distintas y tienen por lo tanto distintas mansiones; el Emperador debe al Papa reverencia filial, pero el jefe espiritual no debe usurpar las mansiones del jefe temporal. El Estado se preocupa del desarrollo y del logro de la felicidad terrenal; la Igesia cuida del ejercicio de la caridad y del premio de la felicidad futura. El mundo humano debe recibir luz y calor de dos soles, creados por Dios con investidura independiente de igual dignidad.

También este libro, aunque se presente enteramente como un tratado doctrinal objetivo, contiene un doble fondo polémico. Como Dante no nombra a los que combate, se ha ido buscando esmeradamente sus blancos. Y no se ha hecho suficiente caso del que era para el Alighieri su más poderoso y aborrecido enemigo, del que había sido la causa principal de su expulsión de la patria, del canonista soberbio que había compendiado en un documento famoso las pretensiones de la teocracia romana, de Bonifacio VIII. En el "De Monarchia" Dante puede haber tenido presente a teóricos güelfos y curiales, pero en el conjunto, y especialmente en el tercer libro, esa obrita, con su aire de tratado filosófico e histórico, se me antoja como una respuesta meditada y terminante a la famosa "Unam Sanctam" del papa Gaetani. Bonifacio declaraba que todos los seres humanos estaban sometidos, aun en la vida temporal, al Pontífice romano: Dante sustrae a la autoridad pontificia todo lo inherente a la actividad intelectual y práctica de los hombres y hace del Emperador el coheredero legítimo de la soberanía divina. El "De Monarchia" es, al mismo tiempo, una catapulta al servicio de Arrigo VII y una venganza póstuma contra Bonifacio VIII.

Sin estos dos motivos personales, no podrían explicarse, en el católico Dante, dos tesis de su libro nada naturales bajo la pluma de un cristiano ortodoxo como él pretendía ser. Independizar al Emperador del Papa que-

ría decir colocar sobre un mismo plano las dos felicidades del hombre — la temporal y la eterna, — es decir, dar un mismo valor a nuestro breve paso por la tierra — que para el verdadero cristiano es sólo víspera de la verdadera vida — y a la salvación del alma por los siglos de los siglos. Esta nivelación de importancia no podría extrañar en un moderno, un racionalista un escéptico; pero en un cristiano resulta una locura blasfemadora. Se dirá que la paz temporal es necesaria también al cristiano a fin de poder vivir mejor en la tierra y merecer con mayor facilidad la beatitud futura; sin embargo las persecuciones, los tumultos, las guerras no impidieron el triunfo del Cristianismo ni la floración de los ascetas y los santos. Siendo la libre voluntad el mayor don dado por Dios a los hombres, según Dante cree y afirma, no puede concebirse que la misma quede abolida de las vicisitudes políticas. El alma es lo único que cuenta para un cristano y éste puede asegurar al alma la vida eterna aun en tiempos de confusión y desorden civil. Y el hombre que, en los años del "De Monarchia", estaba escribiendo la "Comedia", sabía mejor que nadie que para el discípulo de Cristo el problema del más allá es incomparablemente más grave y decisivo que todo problema terrenal.

Y no basta: hacer depender directamente de Dios al Emperador, sin el intermediario de Pedro, que representa a la suprema autoridad espiritual, es un primer paso por el camino del Protestantismo, el cual consiste precisamente en la supresión de todo intermediario entre el hombre y la Divinidad.

Tanto más extraña resulta esta actitud de Dante si se considera que las teorías de la "Unam Sanctam" no eran novedosas ni pertencían personalmente a Bonifacio VIII. Aquel principio del primado absoluto de la Iglesia, aun frente a los príncipes, se remonta por lo menos al siglo XI: lo hallamos en la "Disceptatio Synodalis" (1062) de San Pedro Damiani, en San Bernardo, en los "Dictatus Papae" (1075) de San Gregorio VII

(1), hasta en el místico Hugo de San Vittore (2). Dante nunca nombra al papa Hildebrando — por el recuerdo de Canosa, quizá — pero conocía y admiraba a los otros: Pedro Damiani, San Bernardo, Hugo de San Vittore resplandecen en su "Paraíso". Llevado por el rencor hacia el papa que lo arrancó del dulce nido, no advierte que está confutando una idea acariciada también por santos a quienes él veneraba y glorificaba.

Pero, con tal de sostener filosóficamente su ideal político — del cual esperaba la vuelta triunfal en patria y la paz del mundo, — Dante no guarda respeto ni a los que reconoce como maestros suyos y de toda la cristiandad. Su concepción de dos pueblos igualmente elegidos y protegidos por Dios, el Hebreo y el Romano, el uno destinado a fundar la Iglesia y el otro el Imperio, es un abierto desmentido a San Agustín, el cual veía contraponerse en la historia las dos ciudades, la de Dios y la de Satanás, siendo ésta última la esencialmente temporal y política. Y con tal de afirmar la necesidad de la monarquía para alcanzar la plenitud de la mente, Dante contradice nada menos que a Santo Tomás para adoptar tácitamente las ideas del sarraceno Averroé.

Pero si el Alighieri, arrastrado por sus pasiones, por un lado reniega de San Pedro Damiani y San Bernardo, San Agustín y Santo Tomás, y por el otro se desliza casi hacia el pelagianismo y el averroísmo, cabe reconocer que su apología del Imperio no procedía únicamente de móviles individuales y polémicos. El veía en el Imperio la seguridad de la paz y la libertad, anhelaba una autoridad suprema que fuera árbitra justa y respetada en las contiendas entre el pueblo y pueblo, entre príncipe y príncipe y, finalmente, en el Imperio abrigaba la esperanza del resurgimiento de su Italia. Al tornarse nuevamente sede digna del Imperio, aquélla sería

(1) Se dijo que no eran de él, pero actualmente se ha demostrado su autenticidad.

(2) "De sacramentis christianae fidei". II, p. 11, 4 Migne, P. II, CLXXVI, 418).

de nuevo unida y gloriosa, primera por dignidad entre todas las naciones. El Imperio, tal como Dante lo soñaba, debía extenderse sobre toda la tierra, incluir también a los Escitas y Garamantas, y por ende no podía tener fines de conquista. No abrigaba propósitos de potencia sino de sabiduría; no de gloria de las armas sino de justicia; no de subyugación sino de esa libertad genuina que consiste en la espontánea conformidad con las leyes justas y sabias; no de nivelación de todos los estados en un solo estado, sino de convivencia de múltiples autonomías bajo la autoridad única del super-monarca universal; no de voluptuosidad de dominio, sino de felicidad para con todos los súbditos. Y de paz, sobre todo. La aspiración tesonera de este perpetuo batallador, siempre en pugna con todos, es la paz. El ensueño de este espíritu magno, en el cual conviven tan encontradas creencias y culturas, es la unidad. El Imperio se le presenta, en la generosa y ansiosa visión de la mente, cual conquista de la unidad, salvaguardia de la paz, resurgiendo de Italia, salvación del mundo.

Eran en aquellos tiempos utopías, pero utopías cuales sólo un titán de la inteligencia podía concebirlas, utopías que han resultado, a lo menos en parte, proféticas. Y no se ha dicho aún la última palabra. El genio, al igual que Dios, puede esperar. Seis siglos son para él como seis años. Y puede darse que la futura historia de los hombres, aunque sea dentro de mil años, tenga que registrar otras realizaciones del gran sueño dantesco.

9. — *El origen de la "Comedia"*

Muchos fueron los impulsos y las finalidades que llevaron a Dante a componer la "Comedia". Algunos subterráneos, quizá ignorados por él mismo: otros conscientes y razonados con toda claridad. Y al lado de una finalidad altísima, relacionada con todos los hombres, había dos más, algo menos sublimes, que atañían especialmente al poeta.

Conocemos la finalidad suprema, la misma de todos los espíritus magnos y de las almas generosas: iluminar, elevar, salvar al género humano. Conducir nuevamente los cristianos a Dios, los príncipes a la justicia, los clérigos al Evangelio, los ciudadanos al Imperio. Si alguien creyó que Dante se viera a sí mismo en el profetizado Lebrel libertador, puede disculpársele. La "Comedia" era, para él, mucho más que un poema. La ideó como una revelación nueva, como un Tercer Testamento, principalmente como un verbo-fuerza destinado a cambiar la faz de la Cristiandad.

Pero en Dante, a más del vate y del "soter" (1), que sentíase incomparablemente superior a los brutos, a los podridos y a los ciegos y que por ende no retrocedía ante empresas sobrehumanas, había el hombre, es decir, el artista y el condenado. Como artista, quería demostrar con una obra elevada y vasta la potencia de su genio, como desterrado quería reconquistar, con tal obra, el afecto o cuanto menos la admiración de los florentinos, es decir volver a su patria.

De estas tres finalidades, de desigual dignidad, una sola alcanzó: la segunda. El mundo quedó malvado y desordenado tal como estaba; el poeta no tuvo sobre su cabeza viviente hojas de laureles porque la muerte lo sorprendió en el destierro.

Al concebir la "Comedia" él fué, pues, movido por la idea de una misión sobrehumana; se sintió profeta, pontífice, casi Dios. Pero fué al mismo tiempo el poeta que busca la excelencia del arte y la gloria literaria; fué el ciudadano que quiso entrar nuevamente en su ciudad y en su casa.

Las otras finalidades, anexas a las anteriores, nobles o menos — apoteosis de Beatriz, consagración de amigos, venganza contra enemigos — pueden callarse. Pero no debe callarse aquélla, que nadie acusó y que tal vez el mismo Dante desconocía, y que representa para mí

(1) Libertador.

la causa principalísima que llevó a Dante a la concepción de la "Comedia". El habría de toda manera compuesto una obra dirigida a enseñar y a mudar a los hombres, ¿pero por qué razón eligió precisamente los reinos de la muerte por escenario y armazón?

No será suficiente argumentar que el destino futuro del alma está presente en todo cristiano en todo momento de su vida, ni que el tema del viaje en el más allá, además de haber inspirado al "maestro y autor" de Dante, era, ya desde la Edad Media, muy afortunado y popular. No todos los poetas cristianos compusieron poemas de ultratumba, ni estaba en el carácter del altivo Alighieri dejarse tentar por las bogas y modas.

Debe haber — y lo hay, — algo más hondo: la idea obsesionante de la muerte. La expectación, la contemplación, el ansia y el temor a la muerte fueron vivísimos en Dante ya desde su primera juventud. Para demostrarlo basta, como hemos visto, la "Vida Nueva". El presentimiento de la muerte de Beatriz está siempre ligado al de su propia muerte: "se me aparecieron ciertos rostros de mujeres desgreñadas que me decían: — También tú morirás. — Y luego, después de esas mujeres, se aparecieron otros rostros distintos y horribles de ver, los que me decían: — Tú has muerto" (1).

Y aun en las "Rimas" el mismo motivo se repite asaz frecuentemente:

"...che non s'aspetta
per me se non la morte, che m'é dura" (2).
....
"Ma questo foco m'have
giá consumato sí l'ossa e la polpa,
che Morte al petto m'ha posto la chiave" (3).

(1) "Vida Nueva", XXIII,4.
(2) "Rimas", LXXXIX, 3-4 — que yo tan sólo espero la muerte, que me es dura".
(3) "Rimas", CIV, 85 - 87 — Pero este fuego me ha - talmente consumido huesos y carne - que la Muerte me ha puesto la llave en el pecho.

En todos los poetas, a lo menos desde Safo en adelante, el fuego del amor va a menudo y de buena gana asociado al frío de la muerte, pero en nadie tan estrecha y fuertemente como en Dante. Lo que en otros podía ser hábito literario, en él era un sentimiento natural y profundo, reforzado sobremanera por la pesadilla de las dos muertes que más de cerca lo tocaban: la de Beatriz y la suya. La sobreamada mujer-ángel había muerto joven, siendo él aun joven; y desde "la mitad de nuestra vida" en adelante el Alighieri sólo es un condenado a muerte reincidente y fugitivo. Dios quiso consigo, antes del tiempo, a la mujer de su mente; los hombres quisieran quitarle a él, antes del tiempo, la vida; así los adversarios políticos como los compañeros de desventura. ¿Cómo podría no pensar, cada día, en la muerte? Al igual que Miguel Angel, habría podido escribir: "y no existe en mí pensamiento alguno que no lleve esculpida la muerte".

Para escapar a la opresión de la amenaza universal los hombres tienen ante sí dos caminos: no pensar nunca en ella; pensar en ella siempre. Los más, es decir, las mediocridades, los cobardes, los epicúreos, los veleidosos, eligen el primero; eligen el segundo las almas elevadas, los estoicos, los ascetas, los santos. Y es tal vez este último el más seguro. Lo ignoto agranda el terror. Familiarizarse con la idea de la muerte, dirigir la mente a la muerte misma, buscar, con la fantasía o la oración, la compañía de los muertos y casi resucitarlos para sentir menos miedo de su estado, que al breve rato será también el nuestro, es el remedio más eficaz contra el terror común. Es a lo que recurrió el sensible hijo de Alighieri.

Representando con la fantasía y la palabra —tal como él lo hizo— aquellos imperios de los muertos, de los cuales tarde o temprano seremos nosotros también ciudadanos; evocando, con la nigromancia del arte, a aquellos muertos que hablan y sufren y ríen y gozan a semejanza de los vivos, la pesadilla se va atenuando, el

espíritu acaba por acostumbrarse a ese nuestro ineludible destino. Dante podía dar forma filosófica, apologética o histórica a su gran mensaje de salvación y de renacimiento. Eligió por cuadro y marco el reino de los difuntos para sustraerse a la obsesión de la muerte. A fin de no temerla hizo de ella su compañera, la transfiguró con el arte, la volvió semejante a la vida.

Cuando un hombre ha pasado los cuarenta años, la mayor parte de los seres a quienes amó pueblan ya el reino ultraterrenal — y cada uno de ellos es un jirón de nuestra alma que se ha arrancado, perdido—. Para seguir viviendo con lo mejor de nosotros mismos es menester cohabitar, en la imaginación y en la memoria, con los muertos. Y entre las partes del alma de Dante que la "muerte villana" le había arrancado estaba aquel semidivino ser que lo había llevado, en la tierra, una y otra vez al cielo. Para verlo nuevamente Dante debe morir, esto es, debe ir entre los muertos. Y muere simbólicamente en la selva del antinfierno, donde se dió vuelta

"......... a rimirar lo passo
che non lasció giá mai persona viva" (1).

a fin de volverla a ver, más que viva y en la eterna gloria, entre las hierbas y las flores del Paraíso Terrestre. En cuanto a la "Comedia" es reconquista y glorificación de Beatriz, Dante es un nuevo Orfeo que desciende al mundo subterráneo para convertir a las "bestias fiesolanas" y recuperar para siempre, él casi muerto entre la multitud de los muertos, a la mujer amada. Y el "poema sacro" es, antes que redención del pecado, liberación del omnipresente terror a la muerte — un esfuerzo de magia poética tendiente a resucitar las almas

(1) "Inf.", I 26-27 — "a mirar el temeroso paso
del que nunca salió persona viva".
(Traducc. de B. Mitre).

de los malamente vivos y a dar apariencia de vida aun a los sepultos.

10. *Significación de los tres reinos.*

Pero tendría una mirada de muy corto alcance el que viera en la "Comedia" tan sólo un peregrinaje por entre los pueblos de las sombras. Los que ya no son vivos son, en la intención de Dante, los médicos de los vivos: los condenados, en el mismo modo en que los ilotas servían a los Espartanos; los beatos en el sentido que inspirará a Cavalca su "Espejo de Cruz". No sólo los muertos viven —y esto todo cristiano lo sabe—, sino que los muertos pueden guiar, enseñar, salvar a los vivos. La segunda vida, la eterna, es lumbre y socorro para el que todavía vive en la primera, la efímera.

El que bien considera, pues, los significados y los caracteres de la trilogía dantesca, advierte que la participación del universo transepulcral se ajusta, en distintas formas, al destino de los seres vivientes. En el sentido literal tenemos las tres naciones de ultratumba; en el espiritual elementos y épocas del hombre individual y de la especie humana. Bajo la ficción de un viaje por el Ades y el Empíreo, Dante describe la naturaleza de los hombres y narra la historia de los vivientes.

En el sentido más simple, y que podríamos llamar psicológico, los tres reinos son los tres elementos o momentos que se hallan en casi todos los hijos de Adán. El Infierno es la bestia primitiva e indómita, cuya inteligencia misma está al servicio de los instintos; el Purgatorio es la primera y fatigosa redención a través del arte y la inteligencia; el Paraíso es la victoria del amor que lleva a la alegría, a la embriaguez, al éxtasis. En cada uno de nosotros, hay, en efecto, algo del bruto, del sabio y del ángel.

Los reinos dantescos recuerdan las tres épocas de la vida de Kirkegaard: la de la práctica, que por fuerza

acaba por pactar con el mal; la de la estética, que se eleva hacia el desinterés del arte; la de la religión, que es el arribo a la contemplación pura, a la conciencia de lo divino, es decir, al Paraíso.

En el sentido más particularmente religioso, los tres reinos representan los tres sistemas de vida elegidos por los cristianos. El Infierno es la vida mundana —los pecadores, los más; el Purgatorio es la vida contemplativa y monástica — los ascetas, los menos; el Paraíso es la vida perfecta y mística —los santos, los rarísimos.

Y, partiendo de esta última, podríamos decir que las tres cántigas representan los tres grados clásicos de la ascensión mística en el itinerario de San Buenaventura. El Infierno es el camino expiativo, en el que el mal es castigado y maldecido; el Purgatorio con su luz visible e intelectual, el camino iluminativo que hace conocer el bien y hace a las almas dignas del bien; el Paraíso el camino unitivo, en el que cada elegido es casi un todo con Dios y disfruta siempre de su vista y de su amor.

Permaneciendo aún en el orden de la fe, que es en Dante el supremo, se puede afirmar que los tres reinos trazan la historia religiosa de la humanidad. El Infierno es el reino de la Ley, es decir, según la atrevida y profunda interpretación de San Pablo, el reino de la esclavitud y del pecado; el Purgatorio es el reino del Amor, es decir de la revelación cristiana, de la Encarnación que redime; el Paraíso es el reino venidero del Espíritu Santo, reino de iluminación total y de entera libertad, venidero para los hombres aunque ya realizado para los habitantes del último cielo. También en su partición exterior la "Comedia", tal como lo dijimos, es un poema joaquinita.

Y no hemos llegado aún al final. Si existe una historia íntegramente mística, existe también una que va desde lo humano a lo divino. Podemos, en efecto, reconocer en el Infierno la edad bárbara, la de los primitivos violentos y de los monstruos míticos; en el Purgatorio la Edad Clásica, es decir la aurora de la civilización, cuan-

do los hombres abandonan su primitiva ferocidad, fundan ciudades y estados, crean artes y filosofías; en el Paraíso la Edad Cristiana, cuando a la luz de la inteligencia natural se sobrepone la luz divina del Hombre Dios, a la filosofía la teología, a la cordura la locura de la cruz, a la poesía la santidad. El símbolo de la primera podría ser Gerión; el de la segunda Virgilio, el cual fué al mismo tiempo amigo de Augusto y anunciador de Cristo; el de la tercera San Pablo, el "vaso de elección".

Los tres reinos pueden representar también la historia de cada hombre en sus etapas definitivas. El Infierno es la juventud, desenfrenada e indómita, orgullosa y lujuriosa, edad de la ira y de la concupiscencia; el Purgatorio es la virilidad, cuando el hombre, purificado por la experiencia y la razón, comienza a enmendarse y se redime paulatinamente del terrible dominio de las pasiones carnales y turbulentas; el Paraíso es la vejez, cuando, al declinar de la vida, dominan los "castos pensamientos de la tumba" y el aproximarse de la muerte nos hace siempre menos terrenales y casi nos transporta, en alas de la oración, hacia el Dios que nos llama y espera.

Y, por fin, en el plano literario, el poema tripartito recuerda tres grandes géneros y estilos poéticos, que Dante enumera juntos en el "De Vulgari Eloquentia" (1). El Infierno es la Tragedia, que tiene su terrible fin en el espectáculo de Lucifer que tritura a los traidores de César y de Cristo; el Purgatorio es la Elegía, que es composición melancólica y triste pero no terrible, porque el llanto de los desaparecidos va acompañado por la esperanza; el Paraíso es la Comedia, porque tiene alegre fin en las danzas e himnos de los beatos que rodean a la Trinidad: por ser la última cántiga y la última meta, da el nombre a toda la obra.

Y tal vez, en la fantasía del Alighieri, los tres reinos tienen también otra significación simbólica, entre política y religiosa. El Infierno es Florencia, foso maldito

(1) II, VI, 6 y sgtes.

de los más vergonzosos pecados; el Purgatorio es Roma, principio de salvación en el mundo civilizado, antes como asiento del Imperio, que es unidad y justicia, luego como sede de la Iglesia, que es caridad y salvación; el Paraíso es Jerusalén, la Jerusalén celestial, resplandeciente de fuegos y joyas, habitación perpetua del Cordero y de la Virgen, de los ángeles y los elegidos, tal como la vió y la describió San Juan Evangelista en la visión de Patmos.

Sería estulto presumir que cada una de estas nueve posibles y probables interpretaciones de la trilogía de ultratumba, estuviese presente en el espíritu de Dante. Pero es dogma fundamentado y admitido generalmente por los dantistas que su mente, inclinada a los misterios y las alegorías, nada dejara al azar o al capricho. Y al que medite tan sólo sobre los primeros cantos del Infierno claramente se le manifiesta que el poema está construído sobre los trazos de un dibujo esmeradamente detallado que se entrelaza en variaciones sutiles y se basa sobre simetrías preconcebidas.

Existe, a mi entender, una correspondencia voluntaria y meditada entre las dos tríadas que aparecen en el primero y segundo canto; la tríada silvestre que impide al poeta la salvación y la tríada celestial que se ocupa de su liberación, enviándole Virgilio para que lo socorra y lo guíe. Tres son las fieras que amenazadoras le salen al encuentro; tres son las santas que desde lo alto de los cielos se mueven piadosas para salvarle. Pero la correspondencia no se limita a la identidad del número y a la antítesis de la acción. A la primera fiera, la Lonza, que es la lujuria, se contrapone María, que es la Virgen por excelencia; al León, ferocísimo, se contrapone Lucía, "enemiga de todo cruel"; a la Loba, que es concupiscencia terrenal y codicia egoísta, se contrapone Beatriz, generosa y dadivosa, personificación del amor desinteresado.

Y a la "selva oscura" no corresponde sólo la floresta luminosa del Paraíso Terrestre, sino también la rosa re-

fulgentísima del Empíreo, selva de fuegos amantes; a Virgilio, el ciervo obediente de Beatriz y de María que comparece para guiarle, corresponde en la cumbre del Paraíso San Bernardo, que a ruego de Beatriz, suplica en su nombre a María; al sueño a que estaba entregado el poeta al entrar en la selva corresponde la visión esplendorosa e inefable con que se revela el misterio de la unidad y trinidad de Dios.

Cada día, en el poema realmente divino pueden vislumbrarse admirables y misteriosas correlaciones, por contraste o paralelismo, que Dante ha ocultado a los lectores superficiales y ha reservado para sus fieles. El es uno de los rarísimos poetas que hayan sabido someter la llama del estro a las especulaciones de la inteligencia sin nunca amenguarla o apagarla.

11. *Los símbolos*

La "Comedia" no es esa "selva oscura" que pretenden dar a entender los que —con la buena intención de iluminarla— la han vuelto más estrecha y tenebrosa, acumulando en su alrededor ramas, fajinas y hojarasca.

Pero una guía es necesaria. Dante tuvo dos —en el descenso y el ascenso— y si quisiéramos contarlas todas serían cinco, pues por momentos Estacio, Matilde y San Bernardo se sustituyen a Virgilio y Beatriz. A nosotros nos alcanzará Dante solamente, que no obstante haber poblado su poema de símbolos, alegorías y esfinges, oportunamente advierte y despierta al lector ofreciéndole indicios suficentes para aclararlo todo. Para entender la "Comedia" en cada una de sus partes esenciales, si no en cada sílaba, basta conocer el ánimo de Dante, las finalidades que perseguía, el pensamiento, la cultura, el idioma de su tiempo. Perderse en el laberinto de los carrascales hermenéuticos para correr detrás de todo fantasma simbólico y toda sombra alegórica, puede demostrar una amorosa veneración y una agudeza erudita, pe-

ro presenta, por otro lado, un grave peligro: dar las espaldas al sol para perseguir luciérnagas y fuegos fatuos. Esto es, descuidar la elevada significación y la belleza divina de la obra para entretenerse en solucionar enigmas.

Muchos son, por cierto, los símbolos de la "Comedia", pero nos conformaremos en reconocer con certidumbre los verdaderos nombres de tres seres que tienen un gran papel en la epopeya tripartita: Virgilio, Beatriz y el Lebrel. Confesaré en seguida que las interpretaciones corrientes, aun las más antiguas y afortunadas, no persuaden.

Virgilio, por ejemplo, es considerado por la mayoría como símbolo de la razón (o ciencia) humana y, por la minoría de la autoridad imperial. No es fácil comprender de qué modo los antiguos y modernos hayan llegado a tal convicción. Dante ve en Virgilio por encima de todo al poeta y cuando no le llama padre, dux o maestro, le llama siempre y por doquiera poeta. Virgilio es el "divino poeta nuestro" (1), "nuestro Vate" (2), "el mayor poeta nuestro" (3), "de los otros poetas honor y lumbre" (4), "el altísimo poeta" (5), "dulce poeta" (6), "nuestra mayor musa" (7), "el cantor de los bucólicos cármenes" (8). Su obra, la "Eneida", es "la alta tragedia" (9), y de los "altos versos" (10) de él aprendió "el bello estilo" (11).

A veces le llama también "sabio", pero no hay que dejarse desviar por las palabras: en el vocabulario de Dante, "sabio" es sinónimo de poeta. Y en efecto llama

(1) "De Mon." II, m, 6
(2) "De Mon". II, m, 12.
(3) "Conv." IV, XXVII 8
(4) "Inf." I, 82
(5) Inf., IV, 80
(6) Inf., XXVII, 3.
(7) Par., XV, 26.
(8) Purg. XXII, 57.
(9) Inf. XX, 113-14.
(10) Inf. XXVI, 82.
(11) Inf. I, 87.

sabios, a la par de Virgilio, a Homero, Horacio, Ovidio y Lucano (1) y Estacio (2) y Guido Guinizelli (3). Y el lugar de Virgilio en el Limbo es entre los poetas y tan sólo entre los poetas.

¿Cómo habría podido, pues, elegir Dante como símbolo de la razón a un poeta, por él admirado como poeta, colocado entre los poetas, considerado como maestro de estilo y como profeta, mientras que la poesía es, por su esencia, estro, intuición, entusiasmo, éxtasis, es decir tan totalmente distinta de la actividad razonadora y científica? Puédese argüir que en la Edad Media la poesía no parecía tan irracional como nos parece a nosotros después de la gran fiebre romántica. Pero el romanticismo, a diferencia de lo que los históricos creen, no nació en el siglo XVIII. Aun la antigua Grecia lo conoció —aunque sea de modo esporádico y no epidémico— y Platón, al hablar de los poetas que dicen grandes cosas sin saberlo, adelanta la teoría de la inspiración romántica. Y el mismo maestro de Dante, Aristóteles, entendía la "poética" como algo bien diverso y distinto de la ciencia. Pero el mismo Dante nos ha dicho lo que él entiende por poesía: "nihil aliud est quam fictio rethorica, musicaque posita" (4). Tres son, pues, los elementos de que se compone: ficción, retórica, música (es decir ritmo). Invención, movimiento de los afectos, belleza de estilo y de términos, metro y sonido: nada hay que permita pensarla idéntica a la razón. ¿Qué es la retórica? Preguntémoslo al maestro de Dante, a Brunetto Latini: "es retórica una ciencia de *bien* decir, esto es la ciencia por medio de la cual nosotros sabremos elegantemente decir y exponer" (5). Brunetto la llama "cien-

(1) Inf., IV, 110.
(2) Purg., XXIII, 6; XXVII, 69; XXXIII, 15.
(3) V. N., XX, 3. — Amore e'l cor gentil sono una cosa sí come il "saggio" in suo dittare pone.
(Amor y corazón gentil son una misma cosa, así como el sabio afirma en su exposición.)
(4) De Vulg. El., I 1, IV, 2.
(5) "La Rettorica", de Brunetto Latini.

cia" en cuanto es enseñanza para el orador que quiere sostener asuntos públicos y particulares, pero él mismo insiste sobre la elegancia, es decir sobre el estilo, sobre su carácter más artístico que racional. Y Dante, al definir la poesía como ficción retórica, no podía pensar en las argumentaciones curialescas, sino en el vigor y elegancia del estilo, asociándola de hecho a la música.

Para él, pues, Virgilio es poeta y nada más que poeta y lo reconoce, en efecto, como maestro de estilo, es decir maestro de arte y no de filosofía.

Hay sólo un punto en todo el poema, en que Virgilio habla como si a él le fuera atribuída la razón y a Beatriz la fe. (1). Pero mirándolo bien, nos percatamos que en aquél el terceto Virgilio habla como hombre precristiano —y por ende limitado a la pura razón natural— y no como portavoz de la filosofía. Y él mismo había con toda solemnidad afirmado la impotencia de la razón frente a los misterios revelados (2). Mas Virgilio, al dejar a Dante en la cima del Purgatorio, dirige al discípulo las palabras famosas:

"Tratto t'oh qui con ingegno e con arte" (3).

Términos —ingenio y arte— que se avienen mucho mejor a la poesía que a la razón.

Dante sabía que la "Eneida" era un poema religioso y heroico, no filosófico, y si atribuye a Virgilio otra cualidad, no es la de filósofo, sino de profeta (4) —profeta del Cristianismo— y el "espíritu profético", aunque no sea contrario a la razón, va más allá de las facultades racionales. Ni las demás obras de Virgilio, que cantan la vida de los pastores y los campesinos, nada tenían de particularmente filosófico. ¿Cómo Dante hubiera podi-

(1) Purg., XVIII, 46-48.
(2) Purg., III, 34 y sgtes.
(3) Purg. XXVIII, 130. — Aquí te traje con ingenio y arte.
(4) D. Mon., I, XI, 1 — Purg. XXII, 64-72.

do, pues, hacer precisamente de Virgilio el símbolo de la razón?

¿No habría elegido más bien como guía a un filósofo, al Estagirita, por ejemplo, a quien tanto admiraba? Pero para guiar a Dante por los reinos de las almas malditas y de las en vía de purificación se necesitaba alguien que hubiese ya realizado un viaje semejante y que fuera además un artista, es decir alguien que fuera más capaz de *ver* y *sentir*, que de razonar.

La "Comedia" se presenta —conviene no olvidarlo— como "visión", representación y evocación de figuras, no de conceptos. Si Virgilio es un símbolo, éste representa, a mi juicio, la Poesía. Como Beatriz, cuando viva, inspiró a Dante los primeros versos —es decir, lo hizo Poeta—, ahora desde el cielo le envía, por guía, al poeta que él amaba de tal manera por sobre todos los demás hasta identificarlo con la poesía. Virgilio, precisamente porque es Poesía personificada, puede conducir a Dante hasta que estamos sobre la tierra: abismo del Infierno y montaña del Purgatorio. Más arriba no puede ir; el arte no es suficiente para ascender al cielo, para subir hasta la contemplación de Dios. Es menester, como nos lo enseñan los teólogos y los místicos, el Amor —es decir, Beatriz.

A juicio de los comentaristas, Beatriz sería la fe o la gracia, o también la ciencia de las cosas divinas, la teología. También en este caso el prejuicio intelectualoide, fomentado por la idea de un Dante teólogo, ha llevado a todos por sendas equivocadas. A los que sobre Dante escriben por manía de escribir, la idea más natural les resultó demasiado natural, demasiado obvia, demasiado simple. Seducidos por un viejo convencionalismo que se ha vuelto convicción, según el cual Beatriz representa la teología, no se han fijado en algunas evidencias que contradicen irrefutablemente aquella apresurada identificación.

En el "Convivio", por ejemplo, el amor de Dante por la Dama Gentil, es decir, por la filosofía, está conside-

rado como alejamiento de Beatriz (1). Ahora bien, los escolásticos —desde Juan Erígena en adelante— han tenido siempre la Teología por una ciencia esencialmente filosófica y más filosófica aún se había vuelto después de la fusión del sistema de Aristóteles con la dogmática, realizada por Alberto Magno y especialmente por uno de los maestros de Dante, Santo Tomás. Beatriz no puede, por lo tanto, tener nada que ver con una disciplina que iba volviéndose siempre más una misma cosa con la filosofía. Y los agrios reproches que Beatriz dirige a Dante en el Paraíso Terrestre nunca aluden a un supuesto abandono de los estudios teológicos, sino a las tentaciones de la vida terrenal; ambiciones políticas, amores hacia otras mujeres. Aun allá arriba Beatriz habla como mujer de carne y huesos y amada por la hermosura de su cuerpo y no como reflejo de la ciencia divina:

"Mai non t'appresentó natura o arte
piacer, quanto le belle membra in ch'io
rinchiusa fui, e sono in terra sparte;
  e se 'sommo piacer sí ti fallío
per la mia morte, qual cosa mortale
dovea poi trarre te nel suo disío? (2).

Aquí se habla de naturaleza y arte, de placer y hermosura corporal: Beatriz es mujer y mujer enamorada, esto es, casi celosa, como se advierte por la alusión hecha poco después a la "parvulilla". Beatriz se contrapone, me parece, a las vanidades del mundo, a los amores corrientes, a los estudios filosóficos, a la "vileza", pero no hay indicio, en sus palabras, de que Dante, al dejar-

(1) Conv., II, vi,7; xn,8 sgtes.; XV,1.
(2) Purg., XXXI, 49-54.

"Arte y natura, tanto no has querido,
como mi bello cuerpo, que en la vida
me contuvo, y hoy es polvo esparcido.
  Si esta suma delicia fué perdida
por mi muerte, ¿cuál otra mortal cosa,
pudo serte en el mundo apetecida?"
(Traducc. de B. Mitre)

la a ella, haya abandonado la teología. El "sumo placer" es el amor — amor que purifica y eleva, y por ende preparación al amor de Dios que beatifica y salva, mas no deja de ser amor y, en sus comienzos y aspectos, amor humano.

Tan cierto es esto que Beatriz, en el "Paraíso", raramente hace alarde de sabiduría moral y teológica y casi siempre hace hablar a los beatos: ora laicos como Justiniano, Carlos Martello y Cacciaguida, ora santos como San Bonaventura, Santo Tomás y San Bernardo, ora a los apóstoles San Pedro, San Jacobo y San Juan. Beatriz, que, según la opinión universal, debería personificar a la Teología, raramente se preocupa de teologizar. Dos veces Dante la pone en relación con "la antigua Raquel" (1), la que, a juicio de los más, con motivo de esta cercanía, es interpretada como símbolo de la vida contemplativa. Pero Dante sabía, por el Antiguo Testamento, que Raquel quiere decir "Amada" (2), la fielmente y largamente amada, y es sólo por esto que la ha colocado cerca de su Beatriz.

Beatriz es el amor — no el amor terrenal y vulgar, sino el amor que ennoblece en la primera fase y en la segunda lleva a Dios. Dante siempre la identificó con el Amor, desde la "Vida Nueva" al "Paraíso". "Y el que quisiera sutilmente considerar, *a aquella Beatriz la llamaría Amor*, tal es su semejanza conmigo" (3). Y allá en el cielo la llama "amada del primer amante" (4), lo que no puede interpretarse como definición de la teología, dado que no se comprendería que Dios estuviese enamorado precisamente de la ciencia que trata de El, mientras que, siendo El principalmente Amor, es justo y natural que ame a la que simboliza el amor, ese amor que hace de intermediario entre el hombre y El, plenitud y

(1) Inf., II, 102; Par., XXXII, 8-9.
(2) Génesis, XXIX.
(3) V. N., XXIV, 5,6.
(4) Par., IV, 118.

calor del corazón antes bien que trabajosa construcción dialéctica.

Beatriz misma confiesa con claridad su verdadera naturaleza al dirigirse a su poeta:

"S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore
di là dal modo che 'n terra si vede,
sí che de li occhi tuoi vinco il valore,
non ti maravigliar;... (1).

Cielo tras cielo, en efecto, Beatriz se vuelve siempre más hermosa y resplandeciente, pero hermosura y llama son cualidades que pueden referirse más al amor que a la abstrusa ciencia teológica.

Ni tal interpretación contrasta con las doctrinas de aquel tiempo: bien al contrario. Es una tradición muy viva en la Edad Media — y de especial modo en los "Victorinos" que Dante admiraba — la de que tan sólo el amor puede elevar la mente hacia Dios y explicar sus misterios. El "excessus mentis" de Ricardo de San Vittore, es decir, la plena visión de la esencia divina, no se debe a la especulación doctrinaria, sino a la caridad, al Amor (2).

Es a lo que hace alusión Virgilio cuando, al conversar con Beatriz, dice:

"che lume fia tra 'l vero e lo 'ntelletto" (3).

También aquí los comentaristas entienden tratarse de la Teología, mientras debe interpretarse que la verdad

(1) Par., V, 1-4.

Si en mis ojos flamea amor ardiente,
como en la tierra nunca visto ha sido,
que ante su brillo tu ojo es impotente,
no te admire;...
(Traducc. de B. Mitre).

(2) "Benjamín Major", lib. V, 5-19.

(3) Purg., VI, 45 — que luz habrá entre la verdad y la inteligencia.

suprema, Dios, cerrado al intelecto puro, se ilumina por el amor, que es mediación entre la inteligencia humana y el saber sobrenatural. Para comprender hay que amar. Sólo amando se penetran los misterios.

La misión que Beatriz tiene en el cielo — es decir en la "Comedia" — no es más que desarrollo, consecuencia y elevación de la que tenía en la tierra — es decir en la "Vida Nueva". Era, en su primera fase, amor que purifica y ennoblece, en la segunda es amor que ilumina y beatifica. Hasta cuando vivió hizo al poeta más digno de comprender a Dios; ahora que está muerta, llega hasta conducirlo, esfera tras esfera, hasta la presencia de Dios. Existe una continuidad legítima y verosímil en las dos figuraciones; la ascensión desde un escalón al inmediato superior, pero siempre sobre la misma escala. Al querer por fuerza reconocer en Beatriz la Teología desaparecería esta continuidad, admitida por una lógica interior y por la fundamental conformidad de los momentos subsiguientes. La niña que con el saludo y la mirada elevaba la juvenil alma de Dante se tornaría, de repente, el reflejo de la árida ciencia escolástica, el vocero y sustituto de San Bonaventura y de Santo Tomás. Sin embargo, también en la "Comedia", ella habla de su hermosura, la que Dante ve crecer cielo tras cielo, a medida que va acercándose a ese Amor supremo que es Dios, finalidad postrera de todo amor humano. Si en Florencia, con su saludo y su mirada, llevaba a su poeta hacia el bien, en el "Paraíso" lo eleva hasta el Bien Sumo con la risa y la llama — que son índices de amor y no los equivalentes de fríos silogismos.

De esta verdadera esencia de Beatriz hallamos una confirmación explícita en las palabras que San Bernardo dirige a Dante, después que ella le ha rogado de interceder por él ante la Virgen y ha ascendido nuevamente cerca de Dios:

"........ Acciò chè tu assommi
perfettamente —disse—, il tuo cammino,

a che priego e "amor santo mandommi",
vola con li occhi per questo giardino" (1).

El ruego del "amor santo", es decir de Beatriz. Este es su verdadero nombre, por fin revelado: Amor Santo, porque ha guiado al Poeta hasta el Santo de los Santos, sublimación del Amor Puro que en la aparición terrenal lo preparó para este triunfo, pero que ahora y antes es siempre Amor, nada más que Amor.

¿Qué es Dante en su aspecto espiritual y permanente? Un poeta enamorado; enamorado de la belleza en el arte, enamorado del bien a través de la belleza de su amada. Es, pues, justo y conveniente que al moverse el poeta enamorado para explotar los reinos de ultratumba elija por guías a la Poesía y al Amor, y no por cierto a la ciencia racional y la teológica. Dante era sabio y filósofo y quizá teólogo, pero ante todo y por encima de todo, era un artista el cual, iluminado y exaltado por el Amor, aspiraba a Dios.

Y se comprende mejor, ahora, como estén estrechamente vinculados, en el poema dantesco, Virgilio y Beatriz, a semejanza del vínculo que existe entre la Poesía y el Amor en la vida y en el alma de Dante y en la experiencia de cada hombre. El Amor ruega a la Poesía de socorrer al poeta; la Poesía obedece al Amor y entrega al Amor el poeta amante a fin de que lo acompañe hasta el Amor eterno.

Con el objeto de estrechar aun más esta fraternal unión, Dante quiso confiar así a Virgilio como a Beatriz la gran profecía que es el centro focal de la "Comedia". Virgilio anuncia la llegada del Lebrel libertador; Beatriz la del Quinientos diez y cinco. A Virgilio, profeta de Cristo, correspondía por derecho vaticinar también la venida del Espíritu Santo; a Beatriz, que es el Amor, correspondía por derecho profetizar la venida del

1) Par., XXXI, 94-97. — A fin de que tú llegues a la extrema sumidad de este camino, dijo, por que me envió su ruego y su santo amor, mira rápidamente este jardín...

Espíritu Santo que en la Trinidad representa, según el mismo Dante, el Amor (1).

Ya en otro lugar he demostrado, con argumentos no impugnados hasta ahora, que el Lebrel es el Espíritu Santo (2). Y no es una opinión mía solamente (3).

Debo agregar aquí que en la profecía de Beatriz se atribuye al DXV la tarea de matar a la "ladrona", es decir la Iglesia Romana, y no puede suponerse que un hombre, aunque sea un emperador, pueda suprimir la Iglesia fundada por Cristo. Pero, según los Espirituales Joaquinitas, la revelación inminente del Espíritu Santo habría dado origen a una nueva Iglesia — también ésta fundada por una persona de la Trinidad — y habríase suprimido, por lo tanto, la Curia Romana. Y al que a esto opusiera que Beatriz anuncia el Quinientos diez y cinco como un "heredero del Aguila", y que por consiguiente debe ser un emperador, le contestaremos que en los sueños de los Espirituales se asociaba a menudo precisamente un emperador al triunfo del Evangelio Eterno. El Imperio y el Joaquinismo tenían el mismo adversario: la Iglesia usurpadora e infiel.

---

(1) Par., X, 1-3.

(2) En mi libro "Dante Vivo", Florencia 1933, cap. XLII. págs. 367-390.

(3) D. Paulus Cassel, "Il Veltro, der Retter und Dichter in Dantes Hoelle", Berlín 1890; L. Filomusi Guelfi, "L'allegoria fondamentale del poema di Dante", Florencia, 1916; A. Dempf, "Sacrum Imperium" Florencia, 1933.

Una confirmación inesperada e irrecusable de la directa dependencia de Dante, de Joaquín da Fiore, en lo que al Lebrel se refiere, se ha tenido con el descubrimiento del "Liber Figurarum" del "calabrés abad", —obra que creíase perdida y que el erudito Mons. León Tondelli encontró en un código de comienzos del siglo XII en la Biblioteca del Seminario de Reggio Emilia y que sabiamente ilustró en Roma durante la sesión de la Academia de la Arcadia del 29 de enero de 1937. En una página de dicho código, en la que está representado el proceso de la manifestación del Espíritu Santo, figura en el centro "Canis" como símbolo de la venida inminente. Así, una de las posibles objeciones a la teoría que he sostenido —la elección del Lebrel para significar al Espíritu Santo, —no sólo no se desmorona sino que más bien, se vuelve una prueba concluyente de la influencia joaquinita sobre la concepción dantesca.

El "Liber Figurarum" será pronto publicado y comentado por Mons. Tondelli.

Por estos tres seres simbólicos queda, pues, bastante aclarado el significado y el alcance de la "Comedia". Dante se propone cooperar en la salvación terrenal y eterna de los hombres, y, como juzga vacante el Imperio y caída la Iglesia, pone toda su esperanza, de acuerdo con los Joaquinitas, en una próxima (o lejana) teofanía de la Tercera Persona. La Poesía (Virgilio) que es también Profecía; el Amor (Beatriz) que padece por los males presente y prevé el futuro, prometen una intervención sobrenatural que quitará del mundo a la Loba, esa Loba que es al mismo tiempo la codicia y la curia papal. El Tercer Reino, será, en efecto, el de la renuncia y de la pobreza, predicado por los Espirituales, y el de la nueva Iglesia purificada.

El "poema sacro" es, al mismo tiempo, el triunfo de la poesía elevada, la apoteosis del amor santo, una ayuda para la salvación del género humano y una oscura, pero descifrable profecía de la renovación espiritual del mundo.

12. *La "Comedia"*

Propósitos desmedidos cuales podían surgir solamente en un genio fuera de toda medida, como era Dante.

El cual, pensándolo bien, había acometido una empresa que encierra algo de imposible: cambiar el alma de los hombres, y, como él mismo dice, "representar a fondo todo el universo". Habría tenido que ser un taumaturgo más eficaz que los mismos santos, más omnisciente que todo sabio y filósofo. San Francisco, antes que él, había logrado cambiar apenas a unos cuantos millares de hombres y también a éstos por breve tiempo; Santo Tomás había sabido tratar a fondo el universo teológico, pero todo el resto del saber humano no figuraba en sus "Sumas". Dante, para sobrepujar a estos dos santos, habría tenido que ser casi Dios: omnipotente y omnisapiente. Creía, como vimos, ser uno de esos seres de excepción

que sobrepasan a los demás en tal grado que podría llamárseles divinos, pero ni los grandísimos están obligados a realizar lo imposible. Dante poseía una doctrina vasta y bien dirigida, sentimientos fuera de lo común, una inmensa voluntad de ser útil y de destacarse, una expèriencia jocosa y dolorosa de la vida, un poder de imaginación y creación poética del todo excepcionales, pero no dejaba de ser un hombre y, por ende, como todos sus semejantes, de fuerzas limitadas y de espíritu débil. El mismo, hacia el final de su obra, advirtió la desproporción existente entre el artífice humano y el propósito sobrehumano:

"Ma chi pensasse il ponderoso tema"
e l'omero mortal che se ne carca,
nol biasmerebbe se sott'esso trema" (1).

Nadie que tenga alguna familiaridad con el arte, se atreve a censurarle por ese temblor. Y podemos con todo valor agregar que el primer título de su gloria está en haber tenido la osadía de cargar con un argumento que por cierto "hace temblar venas y pulsos"; el título mayor es el de haber logrado acortar la distancia existente entre lo posible y lo imposible, entre lo humano y lo divino, es decir de haber realizado, aunque parcialmente, el sueño por el cual fué inspirado. Ningún otro poeta antes o después de él, se cimentó en empresa tan alta y vasta. El intentarla solamente sería ya obra de un magnánimo; el haberse aproximado a la meta representa aquel mérito único que los hombres recompensaron con llamar divino al poeta y su poema.

En su primer aspecto exterior la "Comedia" es un viaje de siete días — del 8 al 15 de abril de 1300 — descrito en 14.233 versos divididos en 100 cantos. Si se piensa que el "Mahabarata", solamente para cantar las con-

(1) Par., XXIII, 64-66.
"y quien estime el ponderoso tema,
que una espalda mortal dobla y enarca,
no ha de increparle, porque débil trema."
(Traducc. de B. Mitre).

tiendas entre Panduidos y Kuruidos, consta de 110.000 estrofas y que Chrétien de Troyes y sus continuadores gastaron 63.000 versos para contar las aventuras de Perceval, debe causar asombro de que Dante haya logrado describir los tres reinos de la muerte con tan jugosa y sucinta brevedad.

Considerando su desmedido argumento, la "Comedia" es el más conciso poema de todas las literaturas.

Esta obra, que comienza en una selva entre las fieras y concluye en el cielo entre los seres celestiales, que nos acompaña hasta el centro tenebroso de la tiera y hasta la cumbre resplandeciente del Empíreo; que se abre con el profeta de Cristo y se cierra con el poeta de la Virgen, que echa un puente entre el vivir que es un correr hacia la muerte y la muerte que es un volver a la vida, entre la poesía y la filosofía, entre lo real y lo fantástico, entre el odio y el amor, entre la deseperación y el éxtasis, entre el Paganismo y el Cristianismo; esta armoniosa y luminosa escala entre el hombre y Dios, es la más brillante y rica ofrenda que la Poesía haya hecho nunca a la Caridad. Puede haber habido en el ánimo de Dante móviles personales e inferiores, pero todo desaparece, todo se olvida y se perdona al contemplar el edificio en su ciclópica integridad y la voluntad santa que lo construyó.

Si en alguna altura del más allá hubiese una corona de poetas magnos, Homero sería el patriarca guerrero, Virgilio el sacerdote profético, Shakespeare el revelador de las almas, Goethe el enamorado nigromante, pero Dante quedaría apartado, envuelto en su majestuosidad de pontífice imperial no coronado, y la "Comedia" le serviría de globo y trirreino. Sólo él creó para llevar nuevamente las criaturas al creador; sólo él ha puesto gloriosamente el arte al servicio de una misión de misericordia humana y cristiana.

A juicio de los más, hoy queda solamente el poeta y el artista, pero no es justo olvidar que él no aspiró únicamente a hacer una obra de arte, que él puso deliberadamente la fuerza de la poesía al servicio de la felicidad

temporal y espiritual de los hombres y que a la belleza del poema contribuyó también la magnitud de la finalidad extra-poética que lo inspiró y le dió vida. Para él podríase parafrasear una de las más reales promesas evangélicas: id en busca del bien y recibiréis además lo bello.

En la "Comedia" no hay tan sólo la estructura y la poesía, sino que hay también un subsuelo invisible en que se hospedan las virtudes teologales — fe, esperanza y caridad — y si le faltara aquél, toda la obra se desmoronaría o resultaría menos elevada y menos bella. No contiene, pues, solamente la bien instruída máquina de los huesos y la bien coloreada hermosura de las carnes, sino también el río de la sangre ardiente que riega, vivifica y da calor a cada una de las partes del admirable cuerpo. Y todos esos elementos están tan estrechamente enlazados y conexos que sería un crimen estéril intentar separarlos: la crítica debe ser colaboración amorosa con la vida y no despedazamiento de lagartos anatómicos.

Ni débense exagerar las diversidades, y peor aun las oposiciones, que puedan advertirse entre una cántiga y otra, no consideradas en su significación y contenido, sino en su íntima esencia y en su grado de perfección. Es natural que al pasar del abismo oscuro a la montaña luminosa y de ésta a las diez coronas de llama, los aspectos, los tonos, los colores, los sentimientos sean distintos. De la desesperación se pasa a la esperanza y de ésta a la exultación; allá abajo, en el tenebroso embudo, están las víctimas eternas de los diablos verdugos; sobre la montaña que se yergue en medio del mar abierto están las víctimas transitorias veladas por los ángeles y prometidas a la felicidad interminable; arriba, en las esferas del firmamento, están las almas ebrias de gozo, que cantan, danzan y flamean. La noche del pecado, el alba de la expiación, el mediodía del júbilo.

Hay, por fuerza, diferencias de figuración y de luz entre las tres cántigas del poema, pero no son tan hondas como alguien pretende. La concepción misma de la

obra es decisivamente vertical. Una sola línea, ascendente . liga Jerusalén en que Dios padeció, el foso en que Lucifer tritura a Judas, el Paraíso Terrestre en que Adán hizo necesario el Infierno y el Gólgota, y la cándida rosa en que Cristo triunfa juntamente con los que su sangre ha redimido.

Y los mayores protagonistas — desde el primero al último canto — son siempre los mismos: Dante, que es la humanidad en busca de felicidad y salvación, y Dios, que en el Infierno machaca, en el Purgatorio ilumina y en el Paraíso embriaga y hace arder. La Virgen y Beatriz intervienen, desde el comienzo, en socorro del poeta, y reaparecen al final para conseguirle la última gracia. La oscura selva del primer canto la hallamos nuevamente, mudada en florecida floresta, en la cumbre del Purgatorio, y en la selva de luces en forma de flor que circunda a la Trinidad. Y la fosca llama del Infierno se sublima, no más ministra de castigo sino expresoón de leticia, en los candentes resplandores del Paraíso.

Y, al pasar de uno a otro reino, la actitud del poeta hacia los muertos queda más o menos invariada. Los muertos son, vez por vez, ya sean condenados o beatos, sus voceros, sus vaticinadores, sus maestros o sus intérpretes. Brunetto le es profeta en el Infierno como Cacciaguida en el Paraíso; Nicolás III habla de los papas en el Infierno casi como San Pedro en el Paraíso; Francisca expone en el Infierno las ideas de Dante sobre el amor, como Justiniano manifiesta en el Paraíso las ideas de Dante sobre el Imperio. De los martirizados lo mismo que de los que se salvaron y de los ya salvados, el poeta se sirve para fulminar contra los enemigos, para lanzar invectivas contra Florencia o la Curia, para anunciar desventuras para sí y calamidades o redenciones para los pueblos. La venida próxima del Salvador misterioso, por ejemplo, la anuncia así en el Infierno como en el Purgatorio y en el Paraíso (1).

(1) Par., XXVII; 61-66; 142-148.

Y con respecto a los muertos de cualquier orden, Dante no es tan sólo discípulo inspirador o apuntador sino también mensajero. Unos le ruegan de llevar recados particulares; a otros promete él espontáneamente fama o reivindicación una vez que haya vuelto sobre la tierra. El se nos aparece, en suma, algo así como un intermediario entre la vida y la muerte, entre la tierra y el ultratumba.

Y tanto en el infierno como en el Paraíso él demuestra cierta independencia en los juicios y la elección. En el Infierno es a veces, por espíritu de justicia o por caridad cristiana, el apologista de algunos condenados. Y lo hace de tres maneras: reconociéndoles alguna cualidad noble o algún mérito civil e intelectual capaz de compensar en parte el pecado; o dando relieve a las excusas que atenuen sus culpas; o haciéndoles manifestar algún pensamiento o admonición que los realcen a nuestros ojos. Hacia algunos — Filipo Argenti, por ejemplo — es hasta demasiado feroz, como si quisiera acrecentar con el sarcasmo y el insulto la pena que sufren; hacia otros — Francisca, por ejemplo — es hasta demasiado tierno y piadoso.

En el Paraíso, por el contrario, se complace, casi para avergonzar a los santurrones observantes, a no mencionar los santos famosos y ubicar en el mismo, en cambio, a unos que nadie esperaría encontrar allí: Cunizza da Romano, célebre por su lujuria; Rifeo, oscuro guerrero troyano, conocido solamente gracias a un verso de Virgilio; Renoardo, un vulgar marmitón sarraceno, que más se parece a Morgante que a un cruzado: Raab, la prostituta de Jericó, que no tuvo otro mérito que el de traicionar a su ciudad en favor de Josué.

Dante, pues, quiere casi demostrarse independizado de las opiniones corrientes y de los decretos divinos; haciendo por un lado entender que algunos de los condenados podrían merecer, bajo ciertos aspectos, de hallarse en el Purgatorio, y colocando, por el otro, en la gloria del Paraíso a almas que los más juzgarían dignas del

Limbo o del Purgatorio. Dante quiere hacer sentir, en el tríplice mundo por él creado, su libertad de amo.

Y esta unidad íntima de las tres cántigas se refleja también en el arte. No es verdad que entre los primeros y últimos cantos haya una honda diversidad de estilo. Imágenes como la de las "colombe del desío chiamate". (palomas por el deseo llamadas) o la de las florecillas "chinati e chiusi dal notturno gelo" (inclinadas y cerradas por la nocturna helada) podrían figurar muy bien en el Paraíso. tal es la dulzura musical de las palabras; mientras que en el Paraíso encontramos tercetos agrios y violentos semejantes a los que se hallan en el Infierno:

"L'oltracotata schiatta che s'indraca
dietro a chi fugge. e a chi mostra 'l dente
o ver la borsa, com'agnel si placa" (1),

o también:

"Quelli ch'usurpa in terra il luogo mío,
....
fatt-ha del cimiterio mio cloaca
del sangue e de la puzza..." (2).

Claro está que no es posible negar que las tres cántigas sean, bajo otros aspectos, diferentes, ni podía ser de otra manera. Pero se trata de diferencias exigidas más por el

(1) Par., XVI, 115.

"La raza que hoy, como dragón ataca
al fugitivo, y a quien muestra el diente
o la bolsa, cordero se le aplaca".
(Traducc. de B. Mitre).

(2) Par., XXVII, 22-26.

"El que en la tierra usurpa mi alto asiento,
....
mi cementerio ha convertido en cloaca,
de sangre y podre..."
(Traducc. de B. Mitre).

distinto argumento que por el genio y el espíritu del artista.

En el Infierno, por ejemplo, hay a veces un furor sádico y en el Paraíso, en cambio, una embriaguez casi dionisíaca. En el Infierno el cómico, pero siniestro agitarse de los condenados y de los diablos; en el Paraíso las danzas ardorosas de los ángeles y los felices. Gemidos y alaridos en el embudo infernal; cantos y salmodias en la montaña de la purgación; risas e himnos en el supremo cielo de la luz eterna. Si el Infierno, con todos sus monstruos mitológicos, nos recuerda el Averno pagano, el Purgatorio tiene casi el aspecto de un Parnaso cristiano: ahí más que en cualquier otro lugar, se encuentran músicos, poetas, artistas, y Lía y Matilde tienen algo de ninfas y musas. Y el Purgatorio, por ejemplo, es el más despoblado de las cuatro reparticiones de las almas, o por lo menos Dante reconoce y nombra en el mismo a un menor número de sombras: el Limbo contiene 57 (1); el Infierno 108, el Paraíso 72 y el Purgatorio sólo 44. Lo que se debe, tal vez, al carácter dantesco que lo llevaba a los extremos: a su genio se ajustan más la maldad torturada y la santidad triunfante que la mediocridad penitente.

Pero no se les debe prestar fe a los que sostienen, por amor al realismo artístico o por congénita incapacidad para entender la belleza del pensamiento y de la fe, que el Infierno sea poéticamente superior al Purgatorio y aun más al Paraíso. Si en todas las cántigas Dante es poeta poderosísimo, puede decirse que es precisamente en algunos cantos del Paraíso que se ha superado a sí mismo y ha traspasado casi las posibilidades extremas de la palabra. El Paraíso es una bacanal mística en que la luz, canto, júbilo, danza, contribuyen a transportar al lector a un estado de embriaguez que la poesía exclusivamente humana no puede dar. El elemento apolíneo — represen-

(1) Contando también las nombradas por Virgilio y Estacio en el "Purgatorio".

tado por el Sol que es Dios — y el dionisíaco — representado por el tripudio resplandeciente de los beatos — se fusionan en una unidad nunca vista, que embelesa el alma y sublima la mente. Lo inefable tórnase por momentos explicable; lo indecible está dicho; lo invisible se hace a ratos patente, el infinito queda doblegado, aunque sea por un instante, a la medida humana. Las palabras se vuelven aéreas y cándidas como espíritus, dulces como acordes de flauta, castas y aladas como ángeles. Dante confiesa, al final, que le faltaron las fuerzas. La verdad es que había forzado la potencia poética más allá de los límites acostumbrados, hasta hacer del Paraíso escrito un vislumbre del Paraíso verdadero y presente a todos los que aman y sienten el arte.

13. *El idioma y el arte*

Dante no creó el italiano, como algunos antiguos pretendieron, porque no está al alcance de un solo hombre crear un idioma. Pero hizo algo que es a aquello equivalente. Con la ardiente vehemencia de su amor, llevó nuestra lengua a la floración de la pubertad, volviéndola generativa. Ese idioma recién nacido, inseguro y pobre, que hasta entonces niñeaba en las rimas amorosas y jocosas o pedanteaba en las prosas de los "dictadores", mal libertados de los grillos del latín medieval, de los dialectos y de las hablas transalpinas, se tornó, en las manos de Dante, un adulto y noble príncipe, robusto sin tosquedad, rico sin alardes de nuevo rico, tierno como una doncella pero, a la ocasión, altivo y varonil como un héroe que clama. Creó, en suma, ese italiano de hierro y oro, de piedra y sol, de música y luz, que ha contribuído, en los siglos, a hacer y rehacer también a los italianos. Como el idioma, empleado y comprendido a conciencia, es alma, nosotros debemos a Dante, el cual en los albores de nuestra literatura creó para sí mismo y para nosotros ese maravilloso instrumento milagrosamente ap-

to para cada asunto, que el hombre italiano, en su más decisivos representantes, tenga una fisonomía moral altivamente varonil que lo hace inconfundible entre todos los pueblos. Dante, en suma, no es tan sólo el patriarca venerable de nuestra poesía, sino también, y aun más, uno de los padres y moldeadores del alma italiana. También por esta su providencial influencia, además que por su vocación de adalid espiritual, no puede ser permitido considerarlo únicamente como artista. El es el fundador y el príncipe aun no destronado de la raza de los escritores maestros.

Mas, por otra parte, no habría podido ejercer tan profunda y duradera influencia sin el encantamiento mágico del arte, sin la palabra. Un Dante magnánimo que no hubiese sabido escribir — o que hubiese escrito de la peor manera — habría quedado, quizá en las crónicas de Florencia, pero no habría podido ser, por seis siglos, una de las potencias educativas y unitivas de la nación. Arte, idioma y poesía fueron, para este gigante, clava, mandíbula y honda.

Los profetas desarmados no perduran: el arma del Alighieri fué, antes que cualquier otra, la que él llamaba vulgar ilustre, cardinal, aúlico y curial, y que nostros podríamos denominar popular, angelical y dantesco.

También Dante, para elevar a la mayor edad el idioma destinado a su magna empresa, tuvo que recurrir a elementos variados del pasado y del presente. Procedió de manera algo análoga a la de Cellini para la fundición de su Perseo, pero sin aquella descabellada furia. Empleó el latín clásico y barbárico, los dialectos y vernáculos, la lengua del "oil" y la del "oc", y cuando ni estos tributos y auxilios le eran suficientes creó osadamente nuevas palabras, guiado por ese misterioso, pero infalible genio del lenguaje que ni se define ni se aprende, que fué negado hasta a escritores abundosos y fastuosos y que en Dante refulgió más que en cualquier otro.

El que quisiera llevar hasta el absurdo la predilección dantesca por el número tres, podría llamar a la "Come-

dia" un poema trilingüe. En efecto, además del idioma vulgar itálico, hay en ella los ocho versos provenzales de Arnaldo Daniello (1) y acá y acullá varios versos latinos (2). Las églogas escritas en sus últimos años en respuesta a Juan del Virgilio demuestran cómo él pudiera versificar también en latín y el "De Vulgari Eloquentia" prueba su familiaridad nada común con toda la poesía provenzal.

No satisfecho de tanto botín nacional y extranjero, Dante quiso probarse también — por razones de arte — a construir un idioma totalmente nuevo y a todos desconocido, y puso en la boca de Plutón y de Nembrotte dos versos misteriosos, eterno entretenimiento de lòs filólogicos solucionadores de enigmas. Pero en todo gran artista, que tenga grandes cosas que decir, germina la oscura voluntad de crearse un idioma propio, no ajado ni gastado, con que pueda expresar aún lo inexplicable.

Sueño absurdo que en la práctica, por suerte, se realiza en la refundición y transfiguración del idioma corriente, en manera de enriquecerlo de matices y formas, más apropiado para decirlo todo con novedosos remozamientos, lenguaje personal y no jerga aproximada e indigente. Así hizo Dante; así hicieron y harán todos los escritores que quieran escapar tanto a la humillación de usar un instrumento de segunda mano como a la de caer en el arcaísmo y en el rebuscamiento.

A algunos de paladar delicadísimo que se las echan de resabidos en ciertas épocas de relajamiento, el lenguaje dantesco pudo parecer tosco y hasta trivial. El emplea, en efecto, términos plebeyos y expresiones populares aun para manifestar sensaciones y pensamientos que podían haberse dicho de modo más amable y corriente. Esa energía verbal es un reflejo de la del espíritu, pero a los tisicuelos acostumbrados a las sopitas la verdadera fuerza

(1) Purg., XXV, 140-147. Existe también una canción trilingüe (italiano, latín, provenzal) que algunos códigos atribuyen a Dante.
(2) Ver, por ejemplo, Par., VII, 1-3; XIII, 100; XV, 28-30.

les parece siempre un tanto vulgar. Esa violencia que se pone de relieve y despierta resentimientos, nace de la intensidad de las sensaciones y de la profundidad de las intuiciones y se la justifica por el ansia de despertar y sacudir la adormecida sensibilidad de los lectores.

Los poetas mediocres vuelven gris hasta un mediodía estival. Dante, Lucifer de la palabra, sabe extraer resplandores hasta de las tinieblas subterráneas, hasta del aire oscuro de los antros y los barrancos: luz fosca de cripta y de fragua; luz tétrica de carnero y de castigo; luz, si así pudiera llamársela, tenebrosa.

A veces su palabra es como un velo sutil de cristal que apenas separa el ojo de la realidad; otras es un relámpago de fuego que recorta y arranca un pedazo del mundo para mostrarlo más evidente o terrible, en un fulgor metálico o herrumbroso; otras más una caricia armoniosa que hace florecer hasta las ramas secas, y eleva la humildad de lo ordinario a la zona de lo solemne y de lo sublime.

Hay escritores coloristas; otros escultores; otros músicos. Dante aúna en sí mismo todas las virtudes de cada arte. Sus figuras son rutilantes como las de los mosaicos de Ravena, monumentales como esculturas románicas o personajes de Giotto, plásticas y cimbreantes como seres vivos.

Y sobre todo se siente en su poesía que amó y conoció la música. Cada cántiga tiene su contrapunto interior, su contextura armónica que la hace semejante a una sinfonía bien proporcionada. Pero se advierte el músico especialmente en las variadas modulaciones de los versos ,ya dulcísimas cual un canto celestial, ya suavemente leves cual vuelo de serafines, ya graves y sombrías cual salmodiar de exequias. Contribuyen a tales efectos también la colocación de los acentos y el alternarse y la insistencia de ciertas vocales.

Hay versos largos y tranquilos que se atardan como si fueran prolongados por una lenta resonancia:

"Un'aura dolce, sanza mutamento" (1);
....
"tutta impregnatta da l'erba e da' fiori" (2);
....
"come di neve in alpe sanza vento" (3);
....
"come per acqua cupa cosa grave" (4).

Otros hay que son rápidos y relampagueantes como vuelo de flecha:

"e come albero in nave si levó" (5);
....
"di quella vita ch'al termine vola" (6);
....
"folgore pare quando l'aero fende" (7).

Otros más son terribles y duros como golpes de estoque:

"E quello affuoca qualunque s'intoppa" (8);
....
"e lascia il corpo vilmente disfatto" (9);
....
"poscia li ancide come antica belva" (10).

Otros, en fin, son casi danzantes:

"......... a guisa di fanciulla

(1) Purg., XXVIII,7 — "Aura dulce, sin leve mudamiento". (Traducción de B. Mitre).
(2) Purg., XXIV, 147. — "Toda impregnada por hierbas y flores".
(3) Inf., XIV, 30. — "Como en los Alpes cae nieve sin viento". (Traducción de B. Mitre).
(4) Par., III, 123 — "como peso que cae en hondas aguas".
(5) Inf., XXXI, 145 — "y cual mástil de nave se irguió". (Traducción de B. Mitre).
(6) Purg., XX, 39 — "De aquella vida que al término vuela".
(7) Purg., XIV, 131 — "tal como rayo que los aires hiende". (Traducción de B. Mitre).
(8) Inf., XXV, 24 — "y arde todo que con él se tope". (ibídem).
(9) Purg., XXIV, 87 — "y deja el cuerpo vilmente deshecho".
(10) Purg., XIV, 63 — "y los degüella como añosa fiera".

che piangendo e ridendo parpoleggia" (1);

. . . .

"Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie lievi
si perdea la sentenza di Sibila" (2).

Esta riqueza de tintas, movimientos y melodías hace del poema de Dante un gran país encantado, en que la tempestad alterna con las brisas primaverales, brotan lirios en las grietas de las peñas, el canto de las aves vence de improviso el clamor de las trompetas o el tañido del órgano, las picas de hierro tienen puntas de oro y las albas luminosas interrumpen las pesadas tinieblas de la noche. Un sermón filosófico es rematado por una risa de primavera; desde un abismo de terror sube de improviso la nota de la flauta pastoril y nostálgica; a una despiadada invectiva sigue el himno jubiloso. La poesía de la "Comedia" es un nimbo del que llueven zafiros, un volcán que arroja al mismo tiempo piedras y flores.

Nunca Dante es tan dantesco como en los extremos. Su genio verbal y lírico se manifiesta en la síntesis materializada con palabras repletas de jugo y verdad, así como en la más rarefacta abstracción por la que queda constreñido en el verso el rigor de los escuetos silogismos. En el mismo canto vemos a Juvenal y al "Doctor Subtilis" aunados en la misma persona. El metafísico y el realista, el profeta tonante y el místico orante conviven en su poema sin choques ni estridores y toda disonancia se aplaca en la onda armoniosa de una unidad espiritual.

Con la misma evidencia y el mismo vigor puede describir seres horribles y monstruosos y seres divinamen-

(1) Purg. XVI, 86-87 — "... como una infanta
que llorando y riéndose niñea".

(2) Par., XXXIII, 64-66 — "Así la nieve al sol se desigila,
Así el viento se lleva en hojas leves
las sentencias que lanza la Sybila".
(Traducc. de B. Mitre).

de hermosos: estatuario gótico al modelar a Gerión, precursor del Beato Angélico y de Botticelli al evocar a Matilde. Esa su potencia en animar los opuestos solo tiene una excepción.

La invectiva furibunda es la forma natural de su elocuencia. El moralista desdeñado y contristado sabe mezclar con certero instinto la bilis generosa de la sátira con el llanto amargo y cálido de la justa ira. Pero en la alabanza es, poéticamente hablando, mucho menos feliz, menos espontáneo, menos triunfante. Su rugiente naturaleza de enmendador desterrado le inspiraba mejor en la agresión que en la celebración. Tan solo cuando siente en sí mismo algún reflejo de la persona alabada entonces le salen palabras convincentes y conmovedoras, como las para Romeo de Villanova:

"Indi partissi povero e vetusto;
e se 'l mondo sapesse il cor ch'egli ebbe
mendicando sua vita a frusto a frusto,
assai lo loda e più lo loderebbe" (1).

Pero ningún argumento esencial falta en este océano de música humana y divina que es la "Comedia". Elegía y tragedia, idilio y epopeya, yambo y ditirambo, rechinar de dientes y coros celestiales, alaridos de cólera y explosiones de júbilo, todas las pasiones y voces de la tierra, todos los misterios y esplendores del cielo, todo lo de la carne y todo lo del alma, se encuentra aunado, en concorde discordia, en este poema de palabras y sangre, de lágrimas y espíritu, que parece el desafío de un creador gigante a la miseria del lenguaje, de los hombres. Pero la desplegada magnificencia de la "Comedia" no es debida a virtuosismo lingüístico y retórico, sino a la riqueza natural y adquirida del hombre, a la fuerza

(1) Par., VI, 139 - 142.
"Fuese pobre, cuando era ya vetusto,
y si el mundo supiera su valía,
al mendigar su pan en su disgusto,
más de lo que lo ensalza, ensalzaría".

de los sentimiéntos, a su fina sensibilidad, a la luz de su inteligencia, a lo sobrehumano de sus ensueños. Dante era un sabio artista de genio, mas no era tan sólo un artista. Exclusivamente con el arte habría podido componer un poema adornado y exquisito, pero no habría nunca logrado construir una obra que sobrepasa los límites de toda la literatura corriente y tiene su lugar entre los libros sagrados de la humanidad, entre esos libros que no quieren ser tan sólo ostentación de belleza vana, sino itinerarios de superación, estímulos y sostenes para la reforma interior, puentes tendidos hacia Dios.

14. *Valor supremo y universal*

Se dijo: "Quien toca este libro toca a un hombre". De la "Comedia" podría decirse: "Quien abre este poema penetra en el universo".

Dante es poeta cósmico. El espacio indefinido, cuyo centro es la divinidad y cuyo confín el amor, apenas si alcanza a su vuelo. A la mayoría le basta un rincón de la tierra, algunos seres, a veces uno solo, el yo: el Alighieri no se conformó ni con el mundo visible y presente. A semejanza de los Titanes del mito, superpuso el lugar de montaña sobre montaña, el macrocosmo sobre el microcosmo, el firmamento sobre la tierra, el futuro sobre el pasado, el reino de los muertos sobre el de los vivos, el pueblo de los ángeles y de los santos sobre la muchedumbre de las sombras. No omitió nada, nada olvidó, nada pareció demasiado pequeño a su grandeza, nada demasiado divino a su humanidad. Desde la avecilla que canta entre las frondas queridas hasta la "risa del universo", desde el lagarto que cruza el camino incendiado por el sol hasta el águila hecha de fuegos sacros, desde la laguna del estiércol hasta el torrente "fúlgido del fulgor", desde el primer hombre que nunca viera la luz del sol hasta el Mensajero de Dios aún no bajado del cie-

lo, su mirada lo contempló y registró todo, su pluma lo escribió todo y lo fijó para la eternidad.

El viaje por el mundo del más allá es realmente, no podía ser de otro modo, también un viaje por la tierra. Gracias a sus recuerdos e imágenes, Dante ha logrado escribir un poema agreste y pastoril, silvestre y marino, poblado por todos los animales domésticos y salvajes, reales y fabulosos, que por sí solo bastaría a la gloria de un poeta excelente. No es una zoología como las que se componían y se admiraban en la Edad Media, sino un lienzo geórgico lleno de vida y de color, puesto casi como fondo y comentario al drama espiritual de los hombres.

Se ha valido de la naturaleza como de un inmenso escalón para subir mejor hasta lo sobrenatural. Ha sabido emparentarse con cada aspecto contrario del edificio terrestre; ante todo con cuanto hay de más horrendo y solemne: selvas pavorosas, montañas resquebrajadas, abismos peñascosos, galerías subterráneas, precipicios voraginosos, pantanos fétidos y mares negros revueltos por el torbellino. Mas no con menor eficacia ha sentido y representado todo lo que vagamente trae a la memoria de los hijos de Eva los asombros y vestigios del Edén. Praderas floridas cruzadas por límpidos ríos, valles deliciosos entibiados por el sol, florestas que murmullan a orillas del mar, senderos montañeses que suben hacia el claro cielo. Y por sobre todas las maravillas pavorosas y apacibles, el firmamento con sus constelaciones y sus planetas, las coronas de los astros que ocultan a Dios en la luz.

Después del mundo de la naturaleza, el mundo de los hombres — la multitud variada de los seres vivientes, la multitud desmesurada del pasado y de la historia. Cada miembro de la familia humana, anónimo o glorioso, vivo o muerto, tiene asignado su lugar en este juicio universal que no convocaron las trompetas de los ángeles sino la voz poderosa de un poeta. En él se presentan los niños recién nacidos, prendidos aún del pecho de la ma-

dre; las mujeres enamoradas, las mártires, las pecadoras y salvadoras, los ancianos que añoran sus tiempos felices, los guerreros muertos en las batallas, los tiranos y los penitentes, los maestros de cada ciencia y los bribones brutales, los poemas de amor y los homicidas aun manchados de sangre y los pontífices y los heresiarcas, los imitadores de Cristo, y los mercenarios de Satanás, las traidores y las víctimas, los emperadores y los esclavos. Y, como si los vivos no bastaron, he aquí desde las profundidades del pasado todos los seres olvidados y famosos, reales e imaginarios. Semidioses y monstruos de la mitología, patriarcas y reyes de la Biblia, príncipes y sabios de Oriente y Occidente, héroes de Grecia y de Roma, filósofos y monarcas de toda Europa, ladrones y usureros de Florencia, fundadores de órdenes monásticas y bandidos, artistas de Italia y señores indignos, apóstoles descalzos y prelados glotones, hombres de corte y magnánimos perseguidos. Y como si también la historia le pareciera a Dante demasiado pobre, quiso crear, por su cuenta, seres imaginarios y simbólicos: el Anciano de Creta, la mujer balbuciente, Matilde. No conforme con haber evocado la población de los milenios — desde Adán hasta los muertos de 1300 — su fantasía la aumentó.

Era de aquellos espíritus ávidos y curiosos, para los cuales lo excesivo es apenas lo extrictamente necesario. No se encerró en un único recinto de la sabiduría, sino que quiso saberlo todo: física y astrología, leyes y retórica, filosofía y teología, poética y política, historia y geometría. Ni tampoco ajustó su mente a un sistema único de pensamiento, sino que fué, al mismo tiempo, tomista y bonaventuriano, dominicano y franciscano, agostiniano y joaquinita. Llevado a los extremos, se rehusó de elegir uno solo de los contrarios; refractario a toda definición, no se adaptó al justo medio, sino que realizó, a su manera, una síntesis de las antítesis.

Podemos hallar en él un pesimismo radical: el mundo está corrompido y en decadencia, las virtudes se han ex-

tinguido, los hombres, privados de la luz de los dos soles se han vuelto malvados y toscos. Y sin embargo podemos descubrir en su obra un optimismo igualmente radical: existen sobre la tierra seres divinos y pronto llegará un Mensajero de Dios que renovará la Iglesia y el Imperio, y que desterrará del mundo la codicia infernal. Y fué optimista hasta el extremo de creer que un poema hubiese servido para llevar de nuevo a los hombres en el camino de la felicidad y de la justicia.

Idéntica actitud asumió frente al Paganismo y al Cristianismo. Dante es profundamente cristiano y católico y sería imposible entender su pensamiento y su misión sin el Evangelio de Cristo y la Suma de Santo Tomás. Pero al mismo tiempo, él no rechaza — exceptuados los dioses falsos y mentirosos— casi nada de la antigüedad precristiana. Su amor a la justicia, a la libertad, a la autoridad imperial, al arte poético y a la gloria, le viene más de la civilización pagana que de la medieval. La Roma de Catón y de Augusto no es menos sagrada, para él, que la Roma de Pedro y de Pablo. El Imperio Romano está estrechamente vinculado a la venida de Cristo y a la eficacia del Rescate. En la "Comedia", el Aguila se acompaña siempre a la Cruz. Si el Lebrel es el Espíritu Santo, el Quinientos diez y cinco está destinado a restaurar el Imperio. El Infierno está poblado por figuras mitológicas pasadas al servicio del Dios bíblico y se asemeja más al infierno de Virgilio que al de Tundalo o de Giacomino de Verona. Cristo es el sumo Júpiter, Catón el guardián del Purgatorio, Estacio, Rifeo y Trajano suben al Paraíso. Sigue a Santo Tomás y lo venera, pero nunca le tributa estas alabanzas que dirige a Aristóteles: "guía de la razón humana", "maestro de nuestra vida", "maestro de los que saben". En su poema reiteradamente invoca la ayuda de las Musas y de Apolo — y una sola vez, justamente al final, se digna llamar en auxilio de su arte a Beatriz la cristiana:

"O isplendro di Dio, per cu'io vidi
l'alto trionfo del regno verace,
dammi virtú a dir com'io lo vidi!" (1).

El Alighieri es, pues, poeta cristiano, pero empapado de conceptos ideales paganos. Si el Renacimiento es una consciente resurrección y asimilación de los espíritus de la antigüedad clásica, se puede asentir con los que ven en Dante al primer heraldo del primer Renacimiento italiano.

Pero en este conquistador de lo universal predomina el sueño de la unidad, el anhelo de la concordia y de la paz. En todo argumento y ocasión condena y combate lo que divide. Deplora que por culpa de los constructores de Babel se haya perdido la unidad del lenguaje; va buscando ansiosamente el idioma común a la Italia entera; castiga con penas atroces a los sembradores de escándalo y cismas; maldice las facciones y las desavenencias de las repúblicas; clama contra infames guerras entre los reinos; invoca el Imperio a fin de que imponga a todos los Estados una justicia superior y la paz en la unidad de las leyes; quiere que haya perfecta unidad de intentos entre el Papa y el Emperador; rechaza todo lo que puede quebrar la unidad de la Iglesia y la unidad del género humano. Hasta el amor es, para él, aspiración a la unidad más que deseo de posesión y señorío: "El Amor, tomando y considerando el término en su verdadero y sutil significado, no es otra cosa que *unión* espiritual entre el alma y la cosa amada..." (2)

Dante sueña el universo enteramente bajo el signo de

(1) Par., XXX, 97-99. —
"¡Oh, tú esplendor de Dios, por quien yo "vide"
alto triunfo del reino verdadero!
¡dame fuerza a decir cómo lo "vide!"
(Traducc. de B. Mitre.)

(2) "Conv." III, 11, 3 — "Unimento" (como reza el original y que hemos traducido con "unión") significa —según Papini hace notar— también "congiungimento" (es decir conjunción, enlace, juntamiento), pero juntarse quiere decir identificarse, esto es, conseguir la unidad. (N. d. T.)

la unidad. En el cielo un Dios en tres personas; en la tierra un sólo redil, distinto, pero no separado, en un Imperio único y en una Iglesia única: el Emperador y el Pontífice deben ser casi una sola alma en dos cuerpos, movidos por una voluntad paralela y concorde, unidos en el amor a Dios y a los hombres.

Uno de los caracteres del espíritu dantesco y una de las razones de su grandeza están precisamente en esta su capacidad de abarcar todos los aspectos y los seres de la realidad —es decir, en su amor a lo universal—, y en esta su voluntad de reducir todas las acciones y los pensamientos, hasta los más opuestos, a la paz de la unidad. El güelfo blanco de Florencia y del mundo, el profeta cristiano se siente heredero de los poetas paganos; el apologista de la monarquía anhela una libertad casi anárquica; el enamorado de Beatriz se torna el amador de todos los hombres y el amante de Dios; el contemplador extasiado de las hojitas recién brotadas olvida el jardín terrenal para anegarse en el torrente paradisíaco; el artista creador milagroso confiesa en su último canto la impotencia de la palabra; es pecador casi a la par de nosotros y gasta casi toda su vida para redimir a sus hermanos de la esclavitud del pecado — tan próximo a nosotros por su humanidad, tan sobrepujante a todos por la fuerza de su genio y el esplendor de su gloria.

El no es tan sólo el mayor poeta de Italia y uno de los más grandes que nunca haya conocido la tierra, sino también una de esas almas en que todas las demás se encuentran y reflejan, uno de esos maestros de la humanidad que tienen una montaña como pedestal y por oyentes las generaciones de todos los pueblos: voces solemnes y ultrapoderosas que claman, al parecer, en los desiertos, pero que se escuchan también en los siglos venideros y en lo alto de los cielos.

F I N

CRONOLOGIA

En lugar de la acostumbrada bibliografía —que raramente es completa, al poco tiempo envejece y que pocos leen— agrego aquí un prospecto cronológico de la vida y las obras de los escritores tratados en este tomo. Por experiencia sé el tiempo y la vista que se gastan para encontrar en un volumen la fecha de un acontecimiento: espero, pues, que la manera que he elegido para compendiar las prolijas biografías será bien acogida por los lectores de esta época de la velocidad.

Las fechas que se encuentran en los libros no siempre son seguras: unas son tradicionales, otras conseguidas por inducción, por lo que he marcado con un signo de interrogación las inciertas y dudosas.

G. P.

I. — JACOPONE DA TODI

1228 (¿o 1230?) Nacimiento.
1258 (¿o 1260?) Flagelantes de Raniero Fasani.
1265 (¿o 1267?) Contrae enlace con Vanna de los Condes de Coldimezzo.
1268 (?) Trágica muerte de la esposa.
1268 Su conversión.
1278 (?) Entra en la Orden de los Frailes Menores (como laico).
1288 (?) En Roma.
1294 Miembro de la diputación enviada al Papa Celestino.
1294 (24 de diciembre) Elección de Bonifacio VIII.

1297 (10 de mayo) Participa en la reunión de los partidarios de los Colonna de Lunghezza, con Deodato Rocci y Benedicto de Perusa. Firma el manifiesto de oposición a Bonifacio VIII.
1298 Ocupación de Palestrina, fortaleza de los Colonna, por las milicias papales y aprisionamiento del poeta.
1300 Queda excluído de la indulgencia.
1303 (23 de diciembre) Se le excarcela.
1306 (25 de diciembre) Muere.

II. — GUIDO CAVALCANTI

1251 (?) Nace en Florencia. (Su padre fué desterrado a Lucca después de la victoria de Monteaperti en 1260, y en 1266, después de la batalla de Benevento, volvió a su patria).
1267 (?)Prometido con Beatriz de los Uberti.
1280 Garante en la paz del Card. Latino.
1283 Contrae amistad con Dante.
1284 Miembro del Gran Consejo de la Comuna.
1290 Id. Id.
1292 (?) Su peregrinaje a Santiago de Compostela. Corso Donati intenta asesinarle (Compagni, II, XX). Se queda en Nimes, enfermo.
1300 (24 de junio) Desterrado y confinado a Sarzana durante el priorato de Dante, a consecuencias de tumultos.
1300 (Fines de agosto) Muere.

III. — CECCO ANGIOLIERI

1258 (¿o 1260) Nace en Sena, hijo de Micer Angioliero, inscripto al "Arte del Cambio": éste en la vejez se hace fraile "gaudente" (¿1280?).
1281 Multado por haber abandonado la tropa que sitiaba Turi en Maremma.
1282 Multado tres veces (¿por desórdenes nocturnos?).

1286 Desacato a los alguaciles.
1288 Con el padre, en la guerra contra Arezzo. (Parece que en esta ocasión conociera a Dante).
1291 Complicado en el herimiento de un tal Dino de Monteluco. Absuelto.
1291 Hizo herir a un tal Gualfreduci (?).
1292-1302 Desterrado de Sena (¿por bando?).
1302 Vende una viña en setecientas liras.
1303 Se cree que habitó en Roma.
1312 Muere.
1313 (25 de febrero). Los hijos Meo, Deo, Angioliero, Arbolina, Simón, renuncian a la herencia paterna. Otra hija, Tessa, había sido emancipada en 1309.

IV. — DANTE

1265 (Fines de mayo). Nacimiento.
1274 Su primer encuentro con Beatriz.
1277 (?) El padre concierta el matrimonio de Dante con una dama de los Donati. No se conoce la fecha del enlace.
1288 (enero) Reconciliación entre los partidos florentinos: paz del Cardenal Latino.
1283 (?) Muerte del padre.
1283 Nuevo encuentro con Beatriz.
1289 Toma parte en importantes operaciones contra Arezzo.
1289 (11 de julio) Batalla de Campaldino, en la que Dante participa.
1290-1295 Escribe la "Vita Nuova".
1290 Se entrega al estudio de la filosofía.
1293 Giano de la Bella hace aprobar los Reglamentos de Justicia.
1294 (febrero-marzo) Conoce al príncipe Carlos Mastel de Anjou.
1295 (6 de julio) Su inscripción en las matrículas. Se inscribe en las de los Médicos y de los "Speziali" (Boticarios).

1295 Desde el 1 de noviembre es miembro del Concejo especial del pueblo y permanece en el cargo seis meses.
1295 (14 de diciembre) Se le incluye entre los sabios de las distintas órdenes de la ciudad y participa en un consejo para la elección de los Priores.
1296 (de mayo a setiembre) Es miembro del Concejo de los Cien, que delibera sobre los gastos y los asuntos más importantes.
1300 Se le envía como embajador a San Gimignano.
1300 (marzo) Destierro de siete Jefes blancos y siete negros, entre los cuales está Guido Cavalcanti.
1300 (15 de junio - 15 de agosto) Electo Prior.
1301 Desde el 1º de abril al 30 de setiembre vuelve al Concejo de los Cien.
1301 (14 de abril) Se le llama para fijar las modalidades para la elección de los Priores.
1301 (octubre) Toma parte en la embajada enviada a Bonifacio VIII. El Papa lo retiene a su lado y despide a los demás.
1302 (27 de enero) Nuevo predominio del partido de los Negros. Acusado de fraude, en Siena conoce la sentencia que lo condena a pagar cinco mil florines pequeños y al destierro por dos años, con exclusión perpetua de todo cargo público.
1302 (10 de marzo) En Roma conoce la sentencia que le condena en contumacia a la pena de muerte.
1302 (8 de junio). En San Godenzo toma parte en una reunión de desterrados.
1303 Está en Forlí como ayudante y secretario de Scarpetta Ordelaffi, y embajador en Verona ante los Scaligeri.
1304-07 Compone el *De Vulgari Eloquentia* y el *Convivio.*
1304-08 Se cree que entre estas dos fechas haya escrito el *Infierno.*
1306 Huésped de los marqueses Malaspina en Lunigiana, por cuya cuenta trata las condiciones de paz con el obispo de Luni.

1306-13 Se cree que entre estas dos fechas haya escrito el *Purgatorio.*

1310 Bajada de Arrigo VII a Italia.

1311 (6 de enero) En Milán, Arrigo VII ciñe la corona de hierro.

1311 Amnistía conocida bajo el nombre de "Reforma de Baldo de Aguglione". No figura el nombre de Dante.

1312 (29 de junio) Arrigo VII es coronado en San Juan de Letrán.

1313 (24 de agosto) En Buonconvento, en las cercanías de Sena, Arrigo VII muere de fiebre.

1314 Epístola a los cardenales italianos.

1314-21 Se cree que entre estas dos fechas escribió el *Paraíso.*

1315 Solicitado para que aprovechara la gracia concedida con motivo de las fiestas de San Juan, se rehusa a causa de las humillantes formalidades.

1315 (Agosto) Derrota de Montecatini. Nueva posibilidad de volver a Florencia. Su rechazo.

1315 (6 de noviembre) Se le condena de nuevo, juntamente con los hijos acomunados a la suerte del padre.

1316-20 (?) Créese que durante este tiempo haya tenido en Ravena una cátedra de Poesía y Retórica.

1320 (Enero) Se encuentra en Verona, donde sostiene un debate público en presencia del clero.

1321 (13-14 de setiembre) De vuelta de un corto viaje a Venecia, donde había ido como embajador de Guio Novello, muere.

Í N D I C E

Pág.

Printed in Argentina.